



Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Música de Lisboa

## *ALPHA UND OMEGA*

**Um percurso cristocêntrico na música alemã**

**Relatório de projecto artístico**

Luís Filipe de Matos Lopes Cardoso

Mestrado em Música

Maio de 2014

Orientador: Professor Doutor Paulo Lourenço



*Agradeço ao Professor Doutor Paulo Lourenço os três anos de orientação, sem a qual este projecto não seria possível. Agradeço também o clima de amizade, de camaradagem e de confiança em que o trabalho sempre decorreu.*

*Agradeço à Dora, à Rosa e à tia Bel.*

*A todos os que aceitaram graciosamente dispensar ao meu projecto o bem que têm de mais precioso, o tempo, o meu comovido obrigado.*

*Espero que não tenham por mal empregues as horas que passaram a ensaiar para cantar no coro e como solistas ou tocar na orquestra.*

*Agradeço ainda ao Pedro e ao Gerson pelo acompanhamento ao piano; ao João pelo cartaz e programa; ao António Jorge e à Patrícia pela assistência no recrutamento das cordas; ao Carlos e à Sílvia pela ajuda com a logística do concerto.*

## Resumo

Neste relatório dá-se conta dos procedimentos levados a cabo para a realização de uma das provas públicas, o projecto artístico, com vista à conclusão do Mestrado em Música, área de especialização de Direcção Coral, desde a concepção do programa, passando pela constituição dos efectivos coral e instrumental, planeamento dos ensaios e descrição de alguns deles.

Faz-se ainda uma análise sumária de alguns aspectos das obras do programa. Desta análise, assim como da descrição dos ensaios, destaca-se uma preocupação do mestrando com a articulação do texto e da articulação da emissão vocal na interpretação das peças do programa em particular, de toda a música coral em geral.

Palavras-chave: articulação do texto, articulação vocal, planeamento, recrutamento, ensaio.

## Abstract

This report is an outlook over several aspects of the procedures involved in the conceptualization, choristers and instrumentalists recruiting, rehearsal planing, rehearsal development made in preparation for the final concert of the Master Studies in Music, Choral Conducting.

It presents as well an analysis of some questions raised by the pieces that constitute the program, with special regard to text articulation and vocal articulation.

Key words: text articulation, vocal articulation, planning, recruiting, rehearsal.

Índice	Página
Introdução	7
1. A escolha do programa	8
2. A constituição do efectivo coral	10
3. A constituição do efectivo instrumental	11
4. Metodologia da preparação das peças e estudo das partituras	13
5. O repertório: análise sumária de questões interpretativas	
5.1. O alemão, o latim e a sua pronúncia	14
5.2. Análise geral do repertório	15
5.3. As obras do programa: apresentação e análise sumária de questões interpretativas específicas	
5.3.1. <i>Verbum caro factum est</i> , Hassler	15
5.3.2. <i>Ego sum panis vivus</i> , Lassus	17
5.3.3. <i>Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz</i> , Schütz; <i>Introitus e Conclusio</i>	18
5.3.4. <i>O Jesu Christ, mein Lebens Licht</i> , Bach	20
5.3.5. <i>Geistliches Lied</i> , Brahms	21
5.3.6. <i>Ave, verum corpus</i> , Liszt	22
5.3.7. <i>Christus factus est</i> , Bruckner	23
6. A planificação dos ensaios de coro	
6.1. Aspectos gerais	24
6.2. Questões específicas do planeamento e curso dos ensaios	25
6.2.1. Os ensaios de naipe	25
6.2.1.1. Ensaio de naipe dos sopranos	25
6.2.1.2. Ensaio de naipe dos contraltos	26
6.2.1.3. Ensaio de naipe dos baixos	27
6.2.1.4. Ensaio de naipe dos tenores	28
6.2.2. Os ensaios de coro (até à data da entrega do relatório)	
6.2.2.1. Ensaio #1	30
6.2.2.2. Ensaio #2	30
6.2.2.3. Ensaio #3	30
7. A planificação dos ensaios com solistas vocais e de orquestra	31
Conclusão	32
Bibliografia	33
Apêndices	35
Apêndice 1 - Calendário de ensaios do coro, orquestra e solistas	36
Apêndice 2 - Folha de sala (frente)	38
Folha de sala (verso)	39
Apêndice 3 - Cartaz	40
Anexos	41
Anexo 1 - Textos e traduções	42
Anexo 2 - Partituras	45

## Introdução

Este relatório, elaborado para cumprimento parcial dos requisitos com vista à obtenção do grau de Mestre em Música, Área de Especialização Direcção Coral na ESML, visa dar conta dos procedimentos levados a cabo na preparação de um concerto coral e coral/instrumental, concerto esse que cumpre os restantes requisitos com vista ao fim supra mencionado.

## 1. A escolha do programa

A realização do concerto de fim de curso tem sido uma preocupação permanente, embora apenas latente e remota, desde o início dos nossos estudos no mestrado em música. Esta preocupação concretizou-se num estado de atenção constante a tudo o que pudesse ser aproveitado para esse fim: uma temática, uma peça coral, um compositor, um serviço litúrgico, enfim: toda a nossa experiência musical, levada a cabo nos mais de dois anos que o nosso percurso no mestrado em música já conta, foi como que peneirada, num processo semi-consciente, com vista a encontrar elementos que pudessem dar origem, constituir, desenvolver, aperfeiçoar, enfim, contribuir de algum modo para a preparação e concretização do concerto de fim de curso.

O acontecimento seminal do processo de definição do programa do concerto surgiu por ocasião de um convite que recebemos para dirigir *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, SWV 478, de Heinrich Schütz, em Março de 2013. Uma vez concluído o concerto, decidimos que esta peça devia fazer parte do programa do concerto de fim de curso, tentando com isso capitalizar o trabalho feito na preparação do concerto e tirar partido experiência adquirida. Estava tomada uma primeira decisão, a qual teve reflexos imediatos ao nível geral do programa: com a inclusão desta peça o programa não seria apenas a *capella*.

O passo seguinte consistiu em idealizar um programa que ombreasse com a peça de Schütz.

A primeira decisão tomada nesse sentido foi a de incluir pelo menos mais uma peça que fizesse uso de efectivos instrumentais, de modo a que o oratório de Schütz não parecesse um corpo estranho no programa. Por sugestão do orientador do projecto, a escolha da segunda peça do programa recaiu sobre o motete *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*, BWV 118, de J. S. Bach. Deste modo, far-se-ia uso do mesmo conjunto de cordas – ou, pelo menos, de parte dele – usado no oratório de Schütz, tirando assim partido do efectivo instrumental que seria necessário reunir, bastando apenas acrescentar dois instrumentos de metal às cordas e contínuo.

Com a escolha destas duas peças, começou, por um lado, a definir-se um núcleo coral-instrumental para o programa e, por outro lado, começaram a desenhar-se algumas coordenadas temáticas e geográficas: ambas são peças de música sacra, que tratam do mistério da morte, mais concretamente da sua superação pelo sacrifício redentor de Cristo; e ambas são de autores alemães.

A partir destas três coordenadas – a saber, música sacra, de temática relacionada com o mistério da morte, de autores alemães – tratámos de delinear o restante programa.

Apesar do núcleo coral-instrumental era nosso intento fazer também repertório *a capella* e foi nesse repertório que a nossa busca prosseguiu. Esta busca desenrolou-se, num primeiro momento, através do método de *brainstorm*, nas bibliotecas pessoais do mestrando e do orientador; posteriormente, alargámos o universo de possíveis peças procurando em bases de dados, principalmente na CPDL e IMSLP. A busca centrou-se em compositores do *canon* da música erudita ocidental.

Nesta altura, em resultado das buscas realizadas, a temática sobre o mistério da morte foi substituída pela centrada na figura de Cristo, temáticas, aliás, relacionadas na cultura cristã. Esta opção alargou consideravelmente o universo de peças passíveis de inclusão no programa. O passo seguinte foi encontrar um modo de articular tematicamente um conjunto relativamente reduzido de peças que havíamos pré-seleccionado.

Ao cabo do processo de procura de repertório descrito definiu-se um conjunto de peças. Como fio condutor emergiu o conceito teológico da Economia da Salvação operada por Cristo, o Verbo incarnado do Pai que se fez homem (*Verbum caro factum est*, Hassler); que veio ao mundo para dar a vida eterna aos homens através do seu sacrifício (*Ego sum panis vivus*, Lassus); que foi crucificado e morreu num acto de sacrifício salvífico (*Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*); que é a razão da esperança na vida eterna e auxílio na vida terrena sujeita ao peso do pecado (*O Jesu Christ, meins Lebens Licht* e *Geistliches Lied*, Brahms); ele que está verdadeiramente presente em «corpo, sangue, alma e divindade» nas espécies eucarísticas (*Ave verum*, Liszt); e que pela sua morte se ofereceu a si mesmo em sacrifício para a salvação das almas dos homens (*Christus factus est*, Bruckner).

Esta articulação temática permitiu apresentar as peças por ordem cronológica da sua composição (à excepção das duas primeiras peças) e fazer que o núcleo coral-instrumental o fosse de modo concreto, ou seja, as peças corais-instrumentais ocupam o centro do programa, sendo antecedidas e sucedidas por peças *a capella*; permitiu ainda a emergência de mais um elemento caracterizador do programa: as peças corais-instrumentais são cantadas em língua alemã, enquanto as peças *a capella* o são em língua latina.

Resta fazer uma última observação: para a definição do programa adoptámos como critério de selecção dos compositores não a sua nacionalidade, mas a sua pertença ao universo da cultura germânica, opção que permitiu incluir Lassus e Liszt.

## 2. A constituição do efectivo coral

Uma vez que não dispomos de qualquer efectivo coral facultado pela ESML especificamente para a realização do concerto de fim de curso e como trabalhamos apenas na direcção de coros amadores, pareceu-nos que a melhor forma de constituir um coro para efeito da realização do dito concerto seria desenvolver uma campanha de recrutamento junto dos actuais alunos da licenciatura e mestrado na ESML, em especial dos que fazem ou fizeram parte dos coros em que cantámos ou que dirigimos ao longo do nosso percurso na escola.

A referida campanha consistiu em duas visitas aos ensaios dos coros geral e de câmara, combinadas previamente com o professor responsável pelos coros, orientador deste projecto, nas quais nos apresentámos e ao nosso projecto e manifestámos intenção de convidar alguns dos coralistas para fazer parte do coro com vista à realização do concerto de fim de curso.

A maioria dos contactos foi feita via correio electrónico pela internet.

Perante o reduzido número de respostas ao nosso correio electrónico, socorremo-nos do Facebook para contactar algumas pessoas que não haviam respondido aos emails e para alargar o universo dos convidados a fazer parte do coro. Nomeadamente, recorreremos a contactos pessoais exteriores à ESML, mais concretamente a colegas e ex-colegas da actividade coral.

O efectivo coral assim constituído consiste em 24 actuais alunos da ESML, dois ex-colegas, três amigos sem relação alguma com a ESML e três pessoas recrutadas por elementos do próprio coro a nosso pedido.

O coro foi concebido para trabalhar no esquema tradicional a quatro vozes nas peças de Bach, Brahms e Liszt – SATB; com divisão nas vozes masculinas nas peças de Lassus e de Schütz – SATTB – e nas vozes masculinas e femininas no motete de Hassler – SSATTB. No motete de Bruckner, para abordar os compassos nos quais a parte dos contraltos requer duas vozes, recorreremos ao *diviso* das vozes femininas organizado para cantar a peça de Hassler

Os *divisi* foram feitos de modo a que cada um dos grupos masculinos e femininos tivesse igual número de cantores. Os naipes intermédios ( $S_2$  na peça de Hassler e  $T_2$  nas de Hassler, Lassus e Schütz) foram constituídos misturando vozes de soprano e contralto para o  $S_2$ , de tenor e barítono para  $T_2$ . Este planeamento veio a revelar-se parcialmente inadequado, como adiante relataremos, quando falarmos dos ensaios de naipe.

Resta acrescentar que para acompanhar os ensaios ao piano contámos com o auxílio de colegas, alunos da ESML, com experiência de acompanhamento de ensaios.

### 3. A constituição do efectivo instrumental

O recrutamento de instrumentistas com vista à constituição dos diversos efectivos instrumentais necessários para a montagem do programa que nos propusemos apresentar em concerto sempre nos pareceu poder ser uma das mais difíceis tarefas, do ponto de vista da produção do concerto, que tínhamos pela frente: dado que o nosso percurso musical se fez sobretudo na área vocal e na composição, a nossa teia de relações e rede de contactos apenas marginalmente abrange pessoas da área da música instrumental.

Para agravar as dificuldades que antecipávamos, deu-se a infeliz circunstância de aprazarmos o nosso concerto para dia de concerto da Orquestra Sinfónica da ESML. Esta coincidência levantou-nos enormes dificuldades no recrutamento de instrumentistas de todos os grupos da orquestra – mormente nas cordas, uma vez que todos os alunos deste grupo (excepção feita aos contrabaixos) tocam na Orquestra Sinfónica da ESML. Também nos sopros, sobretudo nas trompas as dificuldades foram imensas.

Para fazer face às dificuldades que esperávamos e às que não antecipámos socorremo-nos do auxílio de diversas amigos, colegas e professores.

Para o recrutamento de instrumentistas de cordas, beneficiámos da assistência de um amigo – ex-colega de conservatório, violinista com formação superior feita na Academia Nacional Superior de Orquestra (ANSO), produtor, agente e empresário – que arregimentou para a orquestra os chefes de naipe de violinos, primeiros e segundos, e violetas. A chefe de naipe dos violoncelos foi recrutada através de recomendação de uma violoncelista profissional por nós contactada, mas que não estava disponível para participar. Pareceu-nos importante garantir que cada naipe era encabeçado por instrumentistas profissionais, com vasta experiência orquestral e camarística.

O passo seguinte foi encontrar instrumentistas para completar cada naipe, processo no qual recorremos a amigos, eles próprios professores em escolas do ensino vocacional especializado em música e, através dos próprios músicos que íamos arregimentando, fomos chegando a outros. Ainda assim, não deixou de ser um processo difícil: os instrumentistas de maior qualidade, mesmo ao nível secundário, estão envolvidos em diversas actividades, curriculares e extra-curriculares – orquestras e grupos de câmara das respectivas escolas, Orquestra Sinfónica Juvenil (OSJ), preparação de concursos, como o Prémio Jovens Músicos (PJM), etc. – e não se demonstraram dispostos a acumular mais um compromisso.

No fim do processo de recrutamento das cordas, o efectivo ficou constituído do seguinte modo, por nível de formação: quatro instrumentistas profissionais (um sem formação superior no respectivo

instrumento), quatro instrumentistas com formação em curso ao nível superior (ANSO), sete com formação em curso ao nível médio (Escola de Música do Conservatório Nacional e Conservatório Regional de Évora «Eboræ Musica»). A formação mínima que pretendíamos – 4-4-3-2-1 – foi conseguida, e até superada, uma vez que dispusemos de quatro violetas.

Quanto ao recrutamento de instrumentistas de sopro, as dificuldades foram consideráveis e muito maiores do que antecipávamos: eram poucos os instrumentistas que não estavam ocupados na Sinfónica da ESML e esses, dado o alto nível a que já tocam, tinham compromissos assumidos anteriormente para a data do concerto.

Na ESML apenas conseguimos recrutar os trompetistas para tocar no motete de Bach e a flautista, que já se encontrava envolvida no projecto, uma vez que pertence ao coro.

Os restantes instrumentistas de sopro foram recrutados na ANSO (clarinetes, trompa), na EMCN (fagotes e trompa).

À semelhança do que ocorreu para a constituição da orquestra de cordas, os instrumentistas que arregimentámos primeiro desempenharam um papel fundamental no recrutamento dos restantes músicos, convidando amigos e colegas, quer do mesmo instrumento, quer de outros.

Do efectivo instrumental fez ainda parte a Professora Joana Bagulho que, ao cravo, tocou todo o baixo contínuo do oratório de Schütz e do motete de Bach.

De um modo geral, podemos relatar ainda que o convite para tocar no nosso concerto foi recebido por alguns alunos da ESML sem grande entusiasmo, até com relativo desinteresse; alguns deram a entender que a sua disponibilidade seria outra se o convite compreendesse algum tipo de compensação material. A atribuição de créditos académicos não pareceu despertar o interesse dos alunos mais reticentes em participar no projecto.

Note-se que o que era pedido à generalidade dos músicos era a participação em um ensaio (parcialmente só com instrumentos, com coro no restante tempo de trabalho), ensaio geral, ensaio de colocação duas horas antes do concerto e o concerto propriamente dito.

#### 4. Metodologia da preparação das peças e estudo das partituras

A preparação das peças do programa do concerto que vamos apresentar foi feita em três frentes distintas. Por um lado, procurámos conhecer melhor a biografia e aspectos genéricos da vida dos compositores (Bloom, Boyd, Moser, Wolff). Por outro lado, fizemos por conhecer melhor as épocas, linguagens e movimentos artísticos de cada compositor (Bartel, Bukofzer, Cyr, Dolmetsch, Donington, Harnoncourt, Notley, Smith, Veilhan, *i.a.*). Finalmente, desenvolvemos um prolongado e persistente trabalho de estudo das partituras, sobretudo ao piano, numa primeira fase com o intuito de conhecer a música, mas sempre com a preocupação de detectar e procurar resolver eventuais problemas de direcção, quer do ponto de vista da géstica, quer do ponto de vista vocal.

Optámos deliberadamente por não escutar qualquer registo fonográfico das peças do programa. Fizémo-lo convictos de que a escuta de obras que não conhecemos influencia grandemente, mesmo que involuntária e não conscientemente, a construção de uma interpretação da partitura. Parece-nos que a escuta de registos fonográficos de música dos autores cujas obras queremos interpretar, ou de outros seus coetâneos, é importante e positiva sobretudo para conhecimento do estilo e, preferencialmente, numa fase propedêutica do estudo da partitura. Pensamos, contudo, que na fase de estudo das partituras propriamente dita, a escuta das obras que vamos dirigir pode fazer incorrer no risco de reproduzir opções interpretativas de terceiros.

## 5. O repertório: análise sumária de questões interpretativas gerais

### 5.1. O alemão, o latim e a sua pronúncia

A escolha exclusiva de música germânica para o programa do concerto tem implicações de relevo ao nível da articulação vocal.

A língua alemã, com a sua riqueza sonora, quer de sons vocálicos, quer consonânticos, muitos deles ausentes do idioma luso, requer dos cantores e do maestro um especial cuidado com a articulação, no que diz respeito à emissão das consoantes; com articulação e com a cor, no que concerne à emissão das vogais.

Quanto à língua latina, de um modo geral, adoptaremos um modo de articulação do texto análogo ao usado no alemão, com predomínio da articulação directa, da tendência para pronunciar cuidadosamente o texto, mesmo com prejuízo do *legato*.

Para a pronúncia do latim, decidimos usar dois tipos distintos de pronúncia: para os motetes de Liszt e de Bruckner a pronúncia germânica do latim; a pronúncia vaticana para os de Hassler e de Lassus.

A opção pelo uso da pronúncia germânica na abordagem do repertório romântico oriundo desse espaço cultural é praticamente consensual entre os musicólogos e praticada pela maioria dos intérpretes de referência. Tudo parece fazer crer que o latim, no tempo e na geografia de Liszt – pelo menos em Weimar, onde passava grande parte do seu tempo por altura da composição do *Ave, verum corpus* – e, certamente, no ambiente cultural de Bruckner, seria cantado com uma pronúncia francamente germânica, como se da própria língua alemã se tratasse, prática que parece nunca ter sido abandonada no universo coral amador alemão e austríaco, até aos nossos dias (mesmo que no universo da música erudita outras pronúncias se tenham imposto, pelo menos durante alguns períodos). Com efeito, se nada em contrário a esse respeito se disser a um coro alemão ao pedir-lhe que cante uma peça romântica em latim, ocorrerá, muito provavelmente, que o texto seja cantado com a pronúncia germânica.

Quanto às peças do renascimento, parece ser mais difícil determinar com precisão como se pronunciava o latim no universo de Hassler e de Lassus.

A investigação visando apurar qual a nacionalidade dos elementos das *capellae* de Augsburg em 1591 e de Freising em 1582 pareceu-nos fora do âmbito deste projecto, embora talvez se justificasse.

Na ausência de informação concreta e segura sobre esta matéria, e tendo em conta que ambas as *capellae* eram constituídas por cantores de diversas nacionalidades, pareceu-nos sensato optar por uma pronúncia mais canónica, concretamente a pronúncia vaticana do latim.

## 5.2. Análise geral do repertório

O repertório escolhido para a realização do concerto é relativamente variado, mas pode dividir-se, do ponto de vista estilístico, em dois grande grupos: música do renascimento e do barroco; música do romantismo. A transição entre um bloco e outro é efectuada pelo motete de Brahms, romântico no πάθος – frases longas, *legato*, uso da dissonância –, mas arcaico no ῥηθος – composição canónica, ao estilo dos mestres renascentistas, entre os quais Hassler, que Brahms estudou com afinco e emulou com denodo (Schubert, 2002).

O contraste entre cada um dos blocos será mais evidente ao nível da articulação vocal, mais directa e destacada nas peças de Hassler, Lassus, Schütz e de Bach; mais doce e ligada nas de Brahms, Liszt e Bruckner.

## 5.3. As obras do programa: apresentação e análise sumária de questões interpretativas específicas

### 5.3.1. *Verbum caro factum est*, Hassler

Hans Leo Hassler (1562–1612) foi um dos primeiros de uma longa lista de compositores alemães a estudar em Itália, o que fez entre os anos 1584 e 1585 sob a orientação de Andrea Gabrieli (Harr, 2006). Com o mestre veneziano terá adquirido o gosto pelo estilo e o domínio da escrita policoral.

O motete *Verbum caro factum est* foi publicado no volume *Cantiones sacrae* no ano de 1591, tomo reeditado seis anos mais tarde em versão revista e ampliada. Tem uma duração aproximada, na nossa interpretação, de 3:30 min.

A partitura usada (a qual se encontra, como as restantes do programa, no anexo 2) foi retirada do CPDL<sup>1</sup>. De acordo com o editor, foi transcrita a partir da edição original da peça e conserva a grafia do texto latino, durações, compasso, armação de clave tal como se encontram nessa edição.

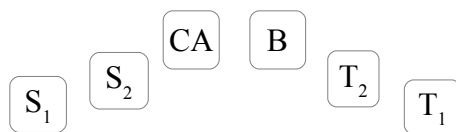
O texto do motete é do Evangelho de S. João e encontra-se no Anexo 1, acompanhado de uma tradução.

Este motete, escrito para seis vozes (SSATTB), obriga à correspondente organização do coro. Uma vez que tem uma estrutura parcialmente antifónica e policoral requer também uma distribuição

---

1 [http://www3.cpd.org/wiki/images/0/0f/Hassler\\_Verbum.pdf](http://www3.cpd.org/wiki/images/0/0f/Hassler_Verbum.pdf)

críteriosa do coro no espaço. A opção por nós tomada encontra-se representada pelo esquema que se segue, no qual cada quadrado representa um grupo composto por: cinco cantores (S1, S2 e CA), quatro cantores (T1 e T2) e sete cantores (B), dispostos em semicírculo; cada grupo estará distribuído por duas filas.



Deste modo torna-se possível fazer dialogar o coro feminino com o coro masculino nas passagens antifónicas da peça.

No que respeita à interpretação, a peça é composta, *grosso modo*, por três texturas distintas: homofónica (e.g. cps. 5 e 6); contrapontística (e.g. cps. 8 e 9); antifónica policoral (e.g. cps. 1-4).

Os principais desafios que se nos colocam parecem ser de duas ordens, ambos relacionados com a articulação: por um lado, o desenho das frases na sua relação com o texto; por outro, o conseguir destacar da textura tendencialmente homofónica algumas linhas vocais.

Como exemplo do primeiro desafio – desenhar as frases musicais na sua relação com o texto – referimos o compasso 32 e seguintes, com o texto & *vidimus gloriam eius*. A tendência natural de um cantor é ligar o predicado com o complemento da frase. Parece-nos, contudo, necessário separar estes dois elementos sintáticos, tanto mais que o complemento directo – *gloriam eius* – é cantado num contratempo pontuado. A nossa proposta ao coro é de cantar a sílaba *us* da palavra *vidimus* com uma duração muito curta e pronunciar a letra *s* com uma sibilância enérgica e incisiva, também curta; depois pronunciar de forma igualmente enérgica, quase explosiva a sílaba *glo* da palavra *gloriam*, assim como o som *m* final desta palavra, para destacar o retardo 7-6 cantado pelos CA.

Um exemplo do segundo desafio – destacar da textura tendencialmente homofónica algumas linhas vocais – remetemos para o compasso 37 e seguintes, no qual os S1 cantam uma frase contra o *tutti*, que canta a frase do soprano em imitações mais ou menos irregulares (vid. a parte do baixo). Parece-nos também aqui necessária uma cuidadosa articulação do texto por parte de todas as vozes, de maneira que se oiçam claramente os desvios e as irregularidades da textura. Por exemplo, os S1 devem pronunciar energicamente a sílaba *glo* da palavra *gloriam*, assim como o som *m* final da palavra; também as sílabas *ri* de *gloriam* e *ni* de *unigenite* requerem uma articulação especialmente cuidada por parte de S1, CA e T1 para destacar o ritmo irregular (galope) e o desvio no tempo desta palavra cantada primeiro pelos S1 e logo de seguida por CA e T1. Finalmente, propomos que os T2

cantem as semínimas do compasso 40 com uma articulação não demasiado ligada, de modo a destacar o desenho melódico que surge nesta secção apenas nesta voz.

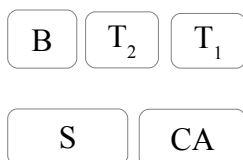
### 5.3.2. *Ego sum panis vivus*, Lassus

Roland de Lassus (1532-1594) é um dos mais prolíficos compositores da música ocidental. Originário dos territórios franceses que hoje fazem parte da Bélgica, abandonou a região de origem rumo aos territórios da Itália actual na comitiva de um fidalgo. Na Península Itálica desenvolveu uma intensa actividade como cantor e compositor. Desempenhou diversos cargos de relevo em capelas reais e eclesiásticas, dos quais se destaca o de Mestre de Capela da Basílica de S. João de Latrão, cargo posteriormente ocupado por Palestrina. Em 1556 muda-se para a corte de Albrecht V da Baviera, onde se fixa até ao fim da sua vida. O seu labor fez da corte bávara um polo vibrante da cultura musical europeia. Diversos compositores lá se deslocaram a fim de estudar com Lassus, dos quais destacaríamos (até por ter sido mestre de Hassler) Andrea Gabrieli.

O motete *Ego sum panis vivus* foi publicado pela primeira vez em Munique, no ano de 1582, parte integrante do volume intitulado *Sacrae cantiones quinque vocum*. A edição que usamos<sup>2</sup>, retirada do CPDL, foi feita a partir da reedição póstuma, datada 1604, contida na colectânea *Magnum opus musicum*. Composto para cinco vozes (SATTB), tem a duração aproximada, na nossa leitura, de 2:00 min.

O texto é também do Evangelho de S. João e encontra-se no Anexo 1, acompanhado da respectiva tradução.

Esta peça permite o uso de uma disposição coral mais convencional que a anterior. Para a sua interpretação o coro vai assumir a disposição do esquema *infra*, que se manterá até ao fim do concerto. Cada figura representa um naipe, com as seguintes forças: sete cantores (B e S); oito cantores (CA); quatro cantores (T1 e T2).



Os desafios que esta peça coloca ao maestro no seu processo de montagem são, em larga medida, semelhantes aos colocados pela peça anterior, ainda que com propósitos musicais diferentes.

---

<sup>2</sup> [http://www2.cpd.org/wiki/images/c/c2/Lassus\\_Ego\\_sum\\_panis\\_vivus.pdf](http://www2.cpd.org/wiki/images/c/c2/Lassus_Ego_sum_panis_vivus.pdf)

A textura predominante neste motete é a imitativa e só pontualmente assume um carácter mais homofónico. A chave para uma interpretação que dê a ouvir a riqueza contrapontística imitativa deste motete, com as suas entradas sucessivas, muitas vezes ocorrentes no seio de texturas cheias e complexas parece-nos ser, novamente, a articulação do texto.

A título de exemplo, referimos a entrada simultânea de S e B no compasso 7, as quais têm lugar, por processo de engaste, enquanto as outras três vozes concluem a frase anterior. Apesar do registo favorável para que as referidas entradas se destaquem da textura, parece-nos que tal não ocorrerá de forma convincente e claramente audível se o texto não for bem pronunciado e a emissão vocal não for cuidada.

Em concreto, parece-nos que a palavra *qui* deve ser atacada com vigor, o *u* pronunciado muito rapidamente e estabilizar na vocal *i*, cuja emissão deve diminuir de intensidade de maneira a que a palavra seguinte, *de*, possa ser, também ela, acentuada. Este monossílabo deve ser cantado com uma duração inferior à da mínima escrita, para que a sílaba – *coe*, da palavra *coelo* – possa ser cantada com a articulação marcada e intensidade considerável, uma vez que é a sílaba tónica da palavra mais acentuada do ritmo natural da frase, posta em realce pela sua antecipação em relação ao predicado (*Complemento de Lugar de Onde* antes do *Predicado*).

### 5.3.3. *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, Schütz

Heinrich Schütz (1585-1672) é considerado por muitos o compositor alemão mais importante antes de J. S. Bach. Iniciou os seus estudos em Kassel. Entre 1609-1612 viveu em Veneza onde estudou com Giovanni Gabrieli (sobrinho e aluno de Andrea Gabrieli). Em 1615 fixa-se em Dresden onde assume o cargo de Mestre de Capela do Príncipe Eleitor da Saxónia, cargo anteriormente desempenhado por Hassler.

*Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* é um oratório em cinco partes, composto por volta de 1645 e revisto entre 1655 e 1657. A edição que seleccionámos foi publicada pela *Carus Verlag*, editora germânica especializada em música coral. A edição em causa propõe diversos modos de apresentar o oratório, dos quais elegemos o seguinte:

- I. *Introitus*: para baixo contínuo (constituído por cravo, fagote e contrabaixo), coro misto a cinco vozes SATTB dobrado por um quinteto instrumental constituído por dois violinos, violela e dois violoncelos;
- I. *Symphonia*: para quinteto instrumental (o quinteto de cordas *supra* mencionado) e baixo contínuo;

- II. *Passio*: para baixo contínuo e solistas vocais (SATB), a solo e em quarteto; tenor e dois violinos.
- III. *Symphonia*: repetição *ipsis litteris* de II;
- IV. *Conclusio*: para coro e baixo contínuo, com quinteto instrumental (como em I.).

Os textos do *Introitus* e da *Conclusio* são, respectivamente, a primeira e a sétima e última estrofes do hino pré-reformista *Da Jesus an dem Kreuze stund* da autoria de Johann Boeschstein (1472-1540) (Julian, 1892, *apud* Hymnary. org). O texto da *Passio* é uma compilação de passagens dos Evangelhos. A duração aproximada da totalidade do oratório é de doze minutos.

Vamos concentrar a nossa atenção nos números corais, cujos textos se encontram no Anexo 1, bem como as respectivas traduções. Antes, porém, algumas palavras sobre a nossa abordagem da *Symphonia* e da *Passio*. Apesar da partitura da *Symphonia* ser rigorosamente igual nas suas duas ocorrências, resolvemos adoptar um *tempo* mais lento na segunda ocorrência, como modo de reflectir musicalmente os trágicos acontecimentos descritos na secção central do oratório.

Quanto à *Passio*, optámos por dispor o tenor solista e os dois violinos que o acompanham nos ariosos de um lado da cena e os cantores solistas do outro. O maior problema na direcção desta secção do oratório é assegurar a continuidade e a fluência da obra na alternância entre recitativos e ariosos, apesar das dificuldades levantadas pela curta duração de cada um destes elementos, dos seus distintos *tempi*, uns dirigidos *a 2*, outros *a 4*, etc. Estas dificuldades parecem-nos ser ultrapassáveis apenas com trabalho de ensaio, de maneira a que maestro e intérpretes assimilem os diversos parâmetros musicais de cada secção e que não seja necessário prolongar cada interrupção para os rememorar antes de prosseguir para a secção subsequente.

### *Introitus e Conclusio*

Mais uma vez, parece-nos que, à semelhança da peça anterior, são a articulação do texto, aqui em alemão, e uma articulação vocal cuidada que fazem justiça à escrita contrapontística de Schütz, numa textura cerrada no tempo e no registo (todas as vozes operam dentro de um âmbito relativamente curto).

Uma passagem que ilustra bem a nossa abordagem desta questão é que começa no compasso 12 da *Conclusio* até à cadência do compasso 16. Neste trecho, cantado sobre as palavras *und oft gedenkt der sieben Wort*, Schütz, eventualmente pretendendo ilustrar musicalmente o meditar frequente nas aludidas Sete Palavras de Cristo, faz suceder as entradas de modo muito próximo no tempo –

apenas à distância de meio *tactus* –, umas no tempo, outras em contratempo, tudo dentro de uma textura vertical de duas oitavas e uma quarta, ou seja, sem que nenhuma vos se destaque no registro.

Muito sumariamente, parece-nos imprescindível para assegurar a transparência desta passagem, e de outras na obra, que as vogais iniciais das palavras *und* e *oft* sejam articuladas através de golpe de glote, típico da emissão vocal germânica; que a duração de *und* seja muito curta; que a emissão da vogal *o* de *oft* ocorra em decaimento de intensidade, como ocorre tipicamente em notas pontuadas.

#### 5.3.4. *O Jesu Christ, mein Lebens Licht*, Bach

Johan Sebastian Bach (1685-1750) é, sem dúvida, um dos maiores compositores do canon ocidental. A sua extensa obra inclui algumas das mais geniais criações da arte musical. Algumas das suas obras no domínio da música coral e coral-instrumental, nomeadamente as *Paixões* e a *Missa em Si Menor* figuram entre os maiores feitos artísticos da humanidade.

A obra *O Jesu Christ, mein Lebens Licht* foi composta numa primeira versão para dois *litui*, corneto e trombones por volta de 1736-37; cerca de uma década mais tarde Bach escreve uma nova versão para cordas e baixo contínuo, mantendo da versão original apenas os *litui*<sup>3</sup>. Mais uma vez, optámos por usar a edição da *Carus Verlag*. Seguimos a sugestão do editor de recorrer a fliscornes para tocar a parte dos *litui*.

*O Jesu Christ, mein Lebens Licht* é, no que ao género diz respeito, uma obra híbrida: tem, por um lado, características que a aproximam da Cantata, a saber, o acompanhamento instrumental *obligato*, o uso de texto não bíblico; por outro lado, tem características típicas do Motete, nomeadamente, apenas um andamento, a ausência de vozes solistas, *i.a.* Apesar destas características, a obra é considerada um motete, mais especificamente um motete fúnebre. O texto, da autoria de Martin Behm (1557-1622), circulava, no tempo de Bach, em várias versões com um número de estrofes variável, até um máximo de 14. Na nossa interpretação optámos por cantar apenas a primeira estrofe, duas vezes, porque é a única que está partiturada. Cantar outras obrigaria ou a partiturar os respectivos textos, o que não é prático; ou saber praticamente de cor a música, de modo a poder cantar o motete sem seguir a partitura, prestando atenção apenas ao texto. O motete, nesta versão, tem a duração aproximada de 8 minutos.

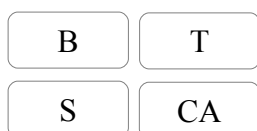
---

3 Não se sabe ao certo que instrumentos eram estes *litui* (*lituus*, sing.). Trata-se, com toda a certeza, de instrumentos transpositores em Si ♭. Julga-se que sejam instrumentos de madeira, mas com uma sonoridade que os aproxima da família dos metais, à semelhança do corneto. Alguns investigadores procuram reconstruir o instrumento, nomeadamente na Universidade de Edimburgo (cf. [http://www.seas.gwu.edu/~apostoli/downloads/apostoli\\_nag-daga09\\_rotterdam.pdf](http://www.seas.gwu.edu/~apostoli/downloads/apostoli_nag-daga09_rotterdam.pdf)).

A primeira dificuldade que sentimos na abordagem desta peça é encontrar o tempo certo. Esta dificuldade emerge, desde logo, do facto de a partitura ser omissa em informação a esse respeito.

O sinal de compasso –  $\text{♩}$  – aponta, segundo as convenções da época de Bach, para um *tempo* lento (Quantz, Câjon, Hotteterre, *apud* Veilhan). Por outro lado, a tonalidade de Si  $\flat$  Maior tanto pode sugerir, de acordo com a prática da época, *tempi* «magníficas e cheios de alegria» (Charpentier *apud* Cyr), como *tempi* «imponentes, mas tristes» (de LaBorde *apud* Cyr). É nossa intenção adoptar um *tempo* que permita à orquestra explicar a sua música, de carácter lamentoso, mas que não seja demasiado lento para o coro, no desenrolar das suas linhas. O carácter positivo e esperançoso do texto leva-nos a evitar um tempo demasiado lento, mesmo que pareça ser o que melhor permite escutar a escrita contrapontística do coro.

Esta peça é a primeira a quatro vozes do concerto. O coro manterá disposição anterior, cessando a divisão dos tenores.



Nela orquestra e coro operam segundo lógicas e princípios distintos, mas que encaixam na perfeição. Na introdução orquestral figuras de repetição de uma nota sobrepõem-se a contraponto com retardos ornamentados. A acompanhar a primeira intervenção do coro, ouvem-se duplicações com preenchimento por grau conjunto de saltos das linhas vocais. Na segunda intervenção do coro (cp. 55) a textura orquestral da introdução serve, ela própria, de acompanhamento. Uma das dificuldades que antevemos será conseguir dirigir as duas lógicas sobrepostas.

Mais uma vez, a articulação cuidada do texto alemão e a gestão das variações de intensidade da emissão das notas longas são indispensáveis para dar relevo à escrita contrapontística de Bach.

### 5.3.5. *Geistliches Lied*, Brahms

Johannes Brahms (1833-1897) é um dos maiores compositores germânicos de todos os tempos.

O motete *Geistliches Lied* foi composto em 1856, numa altura em que Brahms se empenhava no estudo da obra dos mestres renascentistas. O fascínio exercido sobre Brahms pela música do renascimento, a qual, através desse estudo, conheceu aprofundadamente, levou-o a procurar adoptar na sua escrita algumas das técnicas usadas na música renascentista. Para a escrita desta peça, Brahms escolheu um poema de Paul Flemming (1609-1640) (*vide* Anexo 1).

Em lugar do original para coro e órgão, vamos interpretar no nosso concerto uma orquestração (1-0-2-2; 2; cordas) da autoria de Vasco Pearce de Azevedo datada de 1996. A partitura foi-nos fornecida pelo autor da orquestração. A duração da peça é de aproximadamente 5 minutos.

Apesar de se tratar de um duplo cânon à nona, esta peça desenrola-se com uma fluência e uma naturalidade que não deixa suspeitar os constrangimentos da escrita estritamente imitativa a que o compositor voluntariamente se submeteu na sua escrita.

À semelhança da peça anterior, a independência das linhas canónicas cantadas pelo coro parece não permitir que o maestro esteja sempre a dirigir tudo. A escrita da dinâmica, por exemplo, em que uma voz desenha um *crescendo* enquanto outra, em simultâneo decai num delicado *diminuendo*, (cf. cp. 15, *diminuendo* nos S, *crescendo* nos CA; cp. 18, *diminuendo* nas vozes femininas, *crescendo* nos T) parece obrigar o maestro a optar pela condução de uma linha em detrimento de outra. Fica, portanto, o desafio de escolher em cada momento da peça que linhas destacar.

Também à semelhança do motete de Bach, a direcção das linhas vocais e do acompanhamento orquestral coloca desafios ao nível de equilíbrio.

#### 5.3.6. *Ave, verum corpus*, Liszt

Franz ou Ferencz Liszt (1811-1886) é um dos grandes compositores do romantismo. Natural de um território que é hoje parte da Hungria, foi educado num ambiente, quer doméstico, quer social, de cultura germânica, no seio do Império Austro-Húngaro.

*Ave verum corpus*, S.44, é um pequeno motete composto em 1871 no qual Liszt aborda o texto do hino eucarístico do mesmo nome de modo pessoal, com os seus cromatismos e modulações para tonalidades inesperadas, contrastes de extremos dinâmicos, grandes frases de notas sustentadas, o que resulta numa composição cheia de intensidade emocional.

Usámos para o nosso concerto a edição da partitura datada de 1936, que se encontra no IMSLP<sup>4</sup>, com chancela da *Breitkopf & Härtel*, numa versão para coro e órgão *ad libitum*, instrumento do qual prescindimos (*vide* Anexo 2). Na nossa leitura, o motete tem uma duração de cerca de 4 minutos.

Esta peça, com a sua textura predominante homofónica coloca desafios de ordem diversa dos colocados pelas peças anteriores.

---

4 [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP58935-PMLP36574-Liszt\\_Musikalische\\_Werke\\_5\\_Band\\_6\\_29.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP58935-PMLP36574-Liszt_Musikalische_Werke_5_Band_6_29.pdf)

Parece-nos que o mais difícil da direção desta peça é a gestão da tensão dramática e da dinâmica, dos contrastes de intensidade, das frases longas que requerem sustentação na emissão vocal, do *legato*, em contraste com a maior parte do repertório que antecede esta peça.

Especialmente difícil em ensaio foi conseguir de forma satisfatória o *crescendo molto* sobre as palavras *fudit aquam cum sanguine* e o efeito *sf* seguido de diminuendo no final dessa frase, sobre a sílaba *ne* de *sanguine*.

### 5.3.7. *Christus factus est*, Bruckner

Anton Bruckner (1824-1896) é um compositor austríaco que se notabilizou na escrita de sinfonias e de música sacra, com e sem acompanhamento instrumental. Ao contrário da maioria dos grandes compositores, Bruckner nunca se integrou plenamente na elite sócio-cultural do seu meio. Apesar das relações que estabeleceu no contexto da sua actividade composicional e docente na capital do Império, permaneceu, segundo diversos testemunhos, um homem da província (Wolff).

O motete *Christus factus est*, WAB 11, é o terceiro composto por Bruckner a partir do texto do *Graduale* da Semana Santa (*vide* Anexo 1). Apesar de escrito para apenas quatro vozes (com *divisi* ocasionais nos contraltos), é uma peça de dimensões e fôlego consideráveis. É constituído, genericamente, por passagens predominantemente homofónicas (*cf. e.g.* cps. 1-4), outras predominantemente contrapontísticas (*cf. e.g.* cps. 7-10); umas e outras, frequentemente, começam de forma responsorial (*cf. e.g.* cps. 33-36 e 38-42), eventualmente em alusão ao modo de cantar o *Graduale* da Liturgia católica tradicional.

A edição usada é da *Faber Music* (*vide* Anexo 2) e a duração aproximada do motete é de 5 minutos.

O motete *Christus factus est* coloca ao maestro inúmeras dificuldades das quais destacamos a gestão de grande contrastes dinâmicos, por exemplo: diminuendo do *f* até ao *pp* em apenas um compasso (*vid.* cp. 16), o *poco a poco crescendo* de *p* a *f* (cp. 21 a 23).

Também difícil parece-nos ser a obtenção dos *f*, *ff* e *fff* entre os compassos 53 e 62, com as articulações *marcatissimo* com amplitude vocal, sem tensão que prejudique a qualidade da emissão. O maestro tem que transmitir a intensidade dinâmica e dramática sem induzir tensão vocal.

## 6. A planificação dos ensaios de coro

### 6.1. Aspectos gerais

A natureza voluntária e graciosa da participação dos coralistas no coro que constituímos obrigou-nos a procurar fazer um número relativamente baixo de ensaios, tendo em consideração o ritmo e andamento de trabalho próprios da actividade coral, bem distinta, mais morosa que o trabalho de montagem de um programa com instrumentistas.

Um primeiro cálculo, algo grosseiro, para o determinar o número de ensaios a realizar consistiu em fazer tantos ensaios quantas as peças corais que nos propusemos montar. Consideramos a forma de cálculo algo grosseira porque as peças são de dimensões e graus de dificuldade diversos. Tratou-se, contudo, de um cálculo por aproximação, que dava uma média de um ensaio por peça a preparar.

Assim, pedimos aos coralistas que participassem cada um em oito ensaios: um ensaio de leitura para cada naipe, cinco ensaios de coro, um ensaio do coro com instrumentos, um ensaio geral. Pedimos ainda disponibilidade para ensaiar no próprio dia do concerto, antecipando a eventual necessidade de passar algumas secções ou passagens em concreto.

Resolvemos, seguidamente, agendar os ensaios para um período relativamente curto de tempo e distribuí-los de forma não demasiado intensa. Deste modo chegámos ao Plano de Ensaios que apresentamos em Apêndice 1 e que passamos a descrever analiticamente: os ensaios desenrolam-se num período total de quatro semanas de trabalho, com um número de ensaios por semana distinto e crescente:

- na primeira semana de ensaios planeámos fazer um ensaio para cada naipe, num total de quatro, que requeria dos coralistas a presença em um ensaio;
- na segunda semana de ensaios planeámos iniciar o trabalho com todo o coro em conjunto com dois ensaios que programámos de leitura conjunta (*lato sensu*, como mais adiante relataremos quando abordarmos a planificação específica de cada ensaio);
- na terceira semana planeámos igualmente dois ensaios, destinados a abordar as dificuldades identificadas nos ensaios da segunda semana e a consolidar aspectos interpretativos propostos nos ensaios de leitura – tantos os de naipe como os de conjunto – e acrescentar outros;
- na quarta semana planeámos um ensaio de coro, destinado a ultimar e aprimorar a montagem das peças, mormente as *a capella*; um ensaio com orquestra, destinado a montar as peças nos seus dois eixos, coral e instrumental, em articulação; um ensaio geral, destinado a passar todas as peças a apresentar em concerto pela ordem de apresentação e

com o menor número de interrupções e repetições possível; um ensaio de colocação, no próprio dia do concerto destinado a agilizar questões práticas, como deslocações em cena, entradas e saídas de instrumentistas, etc. e a passar uma última vez alguma secção que em ensaio geral se tenha revelado especialmente problemática.

## 6.2. Questões específicas do planeamento e curso dos ensaios

Passamos a descrever algumas questões específicas relativas ao planeamento de alguns dos ensaios.

### 6.2.1. Os ensaios de naipe

Cada um dos ensaios de naipe mereceu preparação específica, a qual teve em consideração a música que cada naipe tinha para ler.

Note-se que logo nesta primeira leitura nos propusemos orientar os cantores para leituras não centradas não apenas na correcção na leitura das alturas e ritmos; procurámos, logo desde o primeiro contacto com a partitura, fornecer elementos de articulação, agógica, expressividade, dinâmica, etc.

#### 6.2.1.1. Ensaio de naipe dos sopranos

No caso do primeiro ensaio, o das sopranos, decidimos começá-lo com uma leitura do BWV 118, no qual o soprano canta um *cantus firmus* no topo do registo coral. Fizé-mo-lo porque nos pareceu adequado começar com uma peça especialmente fácil de ler, apesar do idioma alemão, porque não continha dificuldades rítmicas e porque o registo bastante confortável se adequava a servir como aquecimento vocal.

Seguimos para o *Ave, verum*, de Listz, de leitura um pouco mais exigente, mas com um registo ainda confortável.

Seguidamente, abordámos os coros do oratório de Schütz. Mostrou-se necessário separar a leitura musical da leitura do texto germânico, a qual perturbava a primeira. Optámos ora por ler música sem texto (com recurso a fonemas que ajudassem as cantoras a usar a articulação musical que temos em mente – nomeadamente o fonema *tu* em *staccato* para ajudar as cantoras a abordar as melodias numa articulação distinta do *legato*; ora pela leitura prévia do texto com o ritmo da melodia, para permitir uma abordagem posterior à melodia sem as dificuldades levantadas pelo texto. Ambas as abordagens foram bem sucedidas.

Prosseguimos para a leitura do motete de Lassus, o qual não levantou dificuldades dignas de registo.

Seguidamente, abordámos o motete de Bruckner; deixámo-lo para a fase final do ensaio porque a partitura faz uso de registos vocais extremos. A leitura, conforme descrito supra, foi orientada tendo em consideração também aspectos de articulação, etc.

Deixámos para o final do ensaio o motete de Hassler, uma vez que exige uma divisão das vozes femininas, cuja leitura correu sem complicações, mas já sob alguma pressão porque muito perto do fim da hora prevista para terminar o ensaio.

O balanço deste ensaio foi bastante positivo: as coralistas presentes demonstraram boa capacidade de leitura e muita plasticidade no acolhimento das orientações por nós dadas.

Como referência negativa apenas o reduzido número de presenças no ensaio: quatro de um total de nove sopranos.

#### 6.2.1.2 Ensaio de naipe dos contraltos

O ensaio de naipe dos contraltos foi estruturado de forma distinta, a partir das mesmas considerações que nortearam o planeamento do ensaio dos sopranos, a saber: começar pelas peças vocalmente menos exigentes; avançar para aquelas cuja abordagem prevíamos mais complicada em virtude das dificuldades relacionadas com a língua alemã; separar as vozes no final para a abordagem do *diviso*.

Usámos nas leituras efectuadas o mesmo tipo de abordagem descrita no ponto anterior, procurando introduzir precocemente aspectos de articulação, agógica, dinâmica e expressividade.

Em função destes princípios, planeámos começar pelo motete de Liszt; seguimos para o de Lassus; de seguida, planeámos abordar as peças em língua alemã, primeiro o motete de Bach, depois oratório de Schütz; planeámos proceder parao motete de Bruckner e terminar com de Hassler.

Esta opção revelou-se pouco avisada, dado que a menor desenvoltura da leitura deste naipe em comparação com o de sopranos, resultou em ficarmos com menos tempo do que seria conveniente para ler a última peça a qual, pelo *diviso* e pelas dificuldades rítmicas e de articulação que coloca, precisava de um trabalho um pouco mais detido. Algumas passagens revelaram-se especialmente problemáticas, designadamente as rápidas, em especial o final, a música cantada com as palavras *et veritatis*.

O balanço deste ensaio foi positivo, uma vez que conseguimos ler todo o programa, mas as dificuldades sentidas na abordagem do motete de Hassler levou-nos a optar por um procedimento distinto nos ensaios de naipe remanescentes, que adiante descreveremos.

Como nota negativa, mais uma vez a fraca afluência ao ensaio, estando apenas presentes quatro das oito contraltos que aceitaram participar no projecto.

### 6.2.1.3 Ensaio de naipe dos baixos

Em função do curso dos ensaios anteriores e das dificuldades sentidas na leitura da peça de Hassler – decorrentes, como relatámos, dos *divisi*, mas também de dificuldades resultantes da notação rítmica (uso da semibreve como unidade de tempo, de *mensurstrichte*, etc.) e de termos deixado essa peça para o final das sessões de trabalho –, resolvemos começar o ensaio de naipe dos baixos por essa peça, e fizémo-lo justamente lendo as passagens que se tinham revelado mais problemáticas nos ensaios das vozes femininas, a música cantada com as palavras *et veritatis*. Resolvemos lê-la, num primeiro momento, com um *tempo* consideravelmente mais lento, sem texto, usando o fonema *tu* em *staccato*; numa segunda leitura introduzimos o texto; finalmente, aproximámos o tempo do que pretendemos para a peça. Depois de concluída a leitura desta secção, as duas últimas páginas, é que lemos o início da peça e, chegados à secção que aos outros naipes trouxera problemas, a leitura decorreu sem complicações. Concluimos que a nossa abordagem da leitura desta peça nos ensaios anteriores não fora a melhor e consideramos que a rectificação levada a cabo foi bem sucedida.

Algumas palavras sobre a utilização do fonema *tu* em *staccato*, conforme descrevemos *supra*. O dito fonema articulado em *staccato* tem diversas qualidades adequadas à leitura de passagens desta natureza, a saber: a vogal *u*, tratando-se de uma vogal posterior, permite ao coralista ouvir bem a sua própria emissão, a entoação em *piano* e o uso do falsete se necessário; a consoante *t* exige uma considerável precisão rítmica; o *staccato* contribui para essa precisão e facilita a adopção de modos de articulação distintos do *legato*.

Prosseguimos o ensaio com o motete de Lassus, procurando tirar partido do trabalho de articulação feito na leitura da peça anterior e o *diviso* para isso feito (conforme dissemos *supra*, planeámos que o T<sub>2</sub> para as peças de Hassler, Lassus e Schütz fosse composta por vozes de tenor e de barítono). A leitura decorreu sem problemas dignos de menção.

Avançamos para os coros de Schütz, última peça em que as vozes masculinas cantam em *diviso*. A leitura decorreu com as dificuldades já verificadas com as vozes femininas, face às quais usámos os mesmos expedientes: ler ora texto com ritmo sem alturas, ora o inverso, retirar o texto à leitura melódica.

A leitura das restantes peças (Bach, Brahms, Liszt e Bruckner) decorreu sem ocorrências dignas de realce.

O ensaio foi bastante positivo, o naipe demonstrou facilidade de leitura, embora não apresentasse grande plasticidade na adoção da articulação proposta, quando distinta do *legato*. A afluência foi boa, com a presença de seis de um total de oito membros do naipe.

Uma das mais importantes constatações que fizemos tem que ver com o planeamento dos *divisi*. A nossa intenção de ter o mesmo número de elementos em cada grupo com as vozes masculinas divididas em três grupos pressupunha, conforme dissemos, que alguns barítonos cantassem o T<sub>2</sub>. Verificámos, porém, no decurso do ensaio que, embora as extensões das partes do T<sub>2</sub> das peças em que essa divisão é necessária estivessem dentro dos limites da voz de barítono, as suas tessituras (a emissão persistente de notas na vizinhança de Ré<sub>4</sub>) eram desconfortáveis para os barítonos – provocando desgaste e fadiga vocal, danosa para os cantores e desvantajosa para o coro, porque as peças em *diviso* são as três primeiras do programa e os barítonos perdiam parte da qualidade da sua emissão no registo grave. Para além de desconfortável, a parte de T<sub>2</sub> cantada pelos barítonos tinha um resultado tímbrico não satisfatório, porque a emissão tendia a ser demasiado tensa.

Após reflectirmos sobre esta questão, revolvemos alterar o nosso plano de usar barítonos para cantar T<sub>2</sub> e decidimos proceder ao *diviso* apenas dentro do naipe dos tenores. Deste modo todas as vozes masculinas graves cantam o baixo vocal em todas as peças do programa.

#### 6.2.1.4 Ensaio de naipe dos tenores

O ensaio de naipe dos tenores começou com a redefinição do *diviso* previamente proposto aos coralistas, antes do início do período de ensaios, quando enviámos as partituras em suporte digital aos músicos via correio electrónico. Esta redefinição decorreu do sucedido no ensaio de naipe dos baixos, conforme acabámos de relatar. Os tenores ficaram, portanto, divididos em dois grupos de quatro para cantar os motetes de Hassler e de Lassus e oratório de Schütz.

O ensaio decorreu de forma semelhante ao dos baixos, segundo o mesmo esquema e de acordo com os mesmos princípios: o motete de Hassler foi lido como no ensaio dos baixos (tal como, mais adiante, o oratório de Schütz); prosseguimos para o motete de Lassus e para os coros da peça de Schütz. Seguiu-se a leitura do motete de Bach, tirando partido do trabalho de articulação vocal e linguística levado a cabo nos coros do oratório de Schütz; prosseguimos para o motete de Brahms, com o idioma alemão com elemento de ligação, numa articulação distinta. E terminámos com os motetes de Liszt e de Brukner, ambos em latim e com predomínio do *legato*.

O balanço do ensaio foi positivo: o naipe demonstrou facilidade de leitura e respondeu bem à nossa abordagem das dificuldades que antecipáramos; apresentou plasticidade no acolhimento das nossas

propostas. A afluência, contudo, foi baixa, mas ainda razoável: cinco presentes num total de oito tenores.

## 6.2.2 Os ensaios de coro (até à data da entrega do relatório)

### 6.2.2.1 Ensaio #1

O primeiro ensaio de coro correu bastante bem, com a presença de parte significativa dos seus elementos, ca. 60% do total.

Fez-se uma primeira leitura de conjunto dos motetes de Liszt e de Brahms, do oratório de Schütz e do motete de Bach, leituras que decorreram com bastante fluência.

Para além da leitura, trabalhou-se sobretudo articulação do texto e articulação vocal. Foi bastante difícil convencer os cantores a abdicar do ideal de uma emissão em *legato* para melhorar a articulação do texto e a aprimorar a articulação das notas sustentadas, num processo de ataque-estabilização-decaimento, com a subtilidade e critério que cada situação exige.

### 6.2.2.2 Ensaio #2

O segundo ensaio teve bastante menos afluência, provavelmente por ter lugar em véspera da feriado e de ponte: esteve presente menos de metade do efectivo.

Fez-se uma primeira leitura dos motetes de Hassler e de Lassus. Ambas foram bastante difíceis: a música tendia a ficar muito lenta e perdia todo o recorte contrapontístico. Fomos muito insistentes com a articulação (cf. 6.3.1. e 6.3.2). Fez-se ainda uma leitura do motete de Bruckner, que correu sem grandes complicações, embora não se tenha conseguido grande rigor em aspectos de articulação e de dinâmica.

### 6.2.2.3 Ensaio #3

No terceiro ensaio voltámos a trabalhar os motetes de Lassus e de Hassler. Devido à fraca afluência do ensaio anterior, foi necessário repetir muito do trabalho nele feito, nomeadamente no que diz respeito à articulação das semínimas no motete de Hassler e das entradas imitativas no de Lassus.

Numa segunda leitura de Schütz verificámos que muito do trabalho feito no primeiro ensaio não ficara assimilado, pelo que tivemos que insistir em diversos aspectos já abordados naquele ensaio.

Na segunda abordagem ao Bach, procedemos a uma revisão do tempo por sugestão do orientador do projecto: adoptámos um tempo mais lento, o qual permite às frases do coro fluir de forma menos tensa e mais natural; é também favorável à escrita orquestral, designadamente ao desenhar do contraponto e das dissonâncias e resoluções sucessivas dela características em grande parte da peça.

## 7. A planificação dos ensaios com solistas vocais e de orquestra

Planeámos fazer um ensaio com os solistas da secção central do oratório de Schütz. Na primeira parte do ensaio veremos os recitativos do Evangelista com soprano, contralto, tenor, baixo e contínuo (cravo, fagote e contrabaixo); na segunda parte do ensaio, veremos os *ariosi* do tenor (Jesus Cristo), acompanhado por dois violinos e contínuo. Planeamos concluir o ensaio passando toda a secção central.

Vamos realizar apenas um ensaio de orquestra, por constrangimentos de agenda dos músicos. O ensaio terá a duração de uma hora para leitura da *Symphonia*, peça instrumental que sucede o primeiro coro e antecede o último da obra de Schütz, os quais serão também lidos pelo quinteto de cordas (2Vl-Vla-2Vlc) e contínuo (cravo, fagote e contrabaixo). Ler-se-á ainda o Bach e o Brahms. Para o Bach antevemos dificuldades ao nível da articulação das cordas que esperamos seja demasiado romântica, sem pausas de articulação, sem *inégalité*, etc.

Ao fim de cerca de uma hora esperamos a chegada do coro para ver as peças e passagens que coro e orquestra interpretam em conjunto.

## Conclusão

A realização de um concerto coral e coral-instrumental com as características do descrito neste projecto constitui um enorme desafio para nós, dado que é a primeira vez que nos responsabilizamos por todo o processo e que assumimos a direcção artística de um programa com as exigências e duração deste.

A nossa inexperiência foi compensada pelo trabalho aturado que desenvolvemos no decorrer dos dois anos de formação específica em direcção coral, pelo estudo prolongado e persistente das partituras, pela inestimável orientação de que beneficiámos da parte do Orientador do projecto e ainda, em larga medida, pela qualidade dos músicos com quem tivemos a felicidade de poder colaborar.

O trabalho desenvolvido foi altamente compensador. Esperamos que nos tenha preparado para superar com êxito os desafios musicais que se nos venham a colocar.

## Bibliografia

- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (p. 471). Lincoln, Nebraska, EUA: University of Nebraska Press.
- Bloom, P., Botstein, L., Bowen, J. A., Celenza, A. H., Deaville, J., Gibbs, C. H., ... Youens, S. (2006). *Franz Liszt and his world*. (C. H. Gibbs & D. Gooley, Eds.) (p. 587). Princeton University Press, Nova Jérsea.
- Boyd, M. (2006). *Bach* (p. 312). Nova Iorque, EUA: Oxford University Press.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. (Norton history of music, Author, Edition illustrated, 1947 Publisher W. W. Norton, & Length 489 pages, Eds.) (p. 489). Nova Iorque, EUA: Norton.
- Butt, J. (2002). *Playing with History - The Historical Approach to Musical Performance* (p. 265). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Copeman, H. (1990). *Singing in Latin, or, Pronunciation explor'd*. (p. 359). Oxford: Edição do autor.
- Cyr, M. (1998). *Performing Baroque Music* (p. 254). Portland, Oregon, EUA: Amadeus Press.
- Hymnary.org. (n.d.). - Da Jesus an dem Kreuze stund. Retrieved June 15, 2014, from [http://www.hymnary.org/text/da\\_jesus\\_an\\_dem\\_kreuze\\_stund](http://www.hymnary.org/text/da_jesus_an_dem_kreuze_stund)
- Dolmetsch, A. (1980). *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (5<sup>a</sup> Edição, p. 494). Seattle, EUA: University of Washington Press.
- Donington, R. (1965). *The Interpretation of Early Music* (2<sup>a</sup> ed., p. 608). Londres, Reino Unido: Faber and Faber.
- Haar, J. (Ed.). (2006). *European Music, 1520-1640 (Studies in medieval and Renaissance music, Volume 5)* (p. 576). Woodbridge, Suffolk, Reino Unido: Boydell Press.
- Harnoncourt, N. (1988). *Baroque Music Today: Music As Speech: Ways to a New Understanding of Music*. (Author Nikolaus Harnoncourt & Editor Reinhard G. Pauly, Eds.) (p. 205). Portland, Oregon, EUA: Amadeus Press.
- Hofmann, K., & Braatz, T. (2010). *Information about Bach's Motets with a Specific Examination of BWV 226 Extracted from Klaus Hofmann's Book on This Subject The Motet as a Musical Form and Tradition* (p. 1-25).
- Julian, J. (1892). *A Dictionary of Hymnology: Setting Forth the Origin and History of Christian Hymns of All Ages and Nations* (p. 1616). California, EUA: C. Scribner's Sons.
- Notley, M. (2007). *Lateness and Brahms, Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* (p. 245). Nova Iorque, EUA: Oxford University Press.

- Moser, H. J. (1959). *Heinrich Schütz, his life and work* (p. 792). Concordia Publishing House, St. Louis, EUA.
- Schubert, J. (2002). *Brahms's Choral Music and His Journey to Contrapuntal Transcendence* (p. 22). Los Angeles.
- Smith, A. (2011). *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* (1<sup>a</sup> ed., p. 244). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Veilhan, J.-C. (1979). *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th-18th centuries), common to all instruments* (p. 100). Paris: Alphonse Leduc.
- Wolff, W. (1942). *Anton Bruckner, rustic genius* (p. 283). Mount Vernon, N. Y., EUA: E. P. Button & Co., Inc.

## Apêndices

Apêndice 1 - Calendário de ensaios do coro, orquestra e solistas

Apêndice 2 - Folha de sala

Apêndice 3 - Cartaz

Apêndice 1 (1ª de 2)

<b>2014 Abril</b>						
<b>2ª feira</b>	<b>3ª feira</b>	<b>4ª feira</b>	<b>5ª feira</b>	<b>6ª feira</b>	<b>Sábado</b>	<b>Domingo</b>
	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>12</b>	<b>13</b>
<b>14</b>	<b>15</b>	<b>16</b>	<b>17</b>	<b>18</b> 6ª Feira Santa	<b>19</b>	<b>20</b> <b>Páscoa</b>
<b>21</b> 19-21h: <b>Sopranos</b>	<b>22</b> 19-21h: <b>Contraltos</b>	<b>23</b> 19-21h: <b>Baixos</b>	<b>24</b> 19-21h: <b>Tenores</b>	<b>25</b> Feriado	<b>26</b>	<b>27</b>
<b>28</b> 19-21h: <b>Ensaio Coro #1</b>	<b>29</b>	<b>30</b> 19-21h: <b>Ensaio Coro #2</b>				

\* - cada pessoa participará apenas no ensaio do seu naipe.

Apêndice 1 (2ª de 2)

<b>2014 Maio</b>						
<b>2ª feira</b>	<b>3ª feira</b>	<b>4ª feira</b>	<b>5ª feira</b>	<b>6ª feira</b>	<b>Sábado</b>	<b>Domingo</b>
			<b>1</b> Feriado	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>5</b> 19-21h: <b>Ensaio Coro #3</b> (Sala 0.81)	<b>6</b>	<b>7</b> 19-21h: <b>Ensaio Coro #4</b> (Sala 0.84)	<b>8</b> <b>Ensaio Schütz</b> 19:30-22h Contínuo, 2VI e Solistas	<b>9</b> <b>Ensaio Coro</b>  - Reserva -	<b>10</b>	<b>11</b>
<b>12</b>	<b>13</b> 19-21h <b>Ensaio Coro #5</b>	<b>14</b>	<b>15</b> 20h: <b>orquestra</b> 21h: <b>Ensaio tutti</b> coro e orquestra (Sala 0.81)	<b>16</b>	<b>17</b>  15-17h: Ensaio Geral (Igreja da Madalena)	<b>18</b> 14-15:30h: Ensaio Colocação <b>16h:</b> Concerto
<b>19</b>	<b>20</b>	<b>21</b>	<b>22</b>	<b>23</b>	<b>24</b>	<b>25</b>
<b>26</b>	<b>27</b>	<b>28</b>	<b>29</b>	<b>30</b>	<b>31</b>	

# ALPHA UND OMEGA

UM PERCURSO CRISTOCÊNTRICO PELA MÚSICA ALEMÃ

DOMINGO, 18 DE MAIO DE 2014, 16H

IGREJA DA MADALENA

LISBOA

O concerto que hoje apresentamos será completamente preenchido com música da autoria de compositores alemães (Hassler, Schütz, Bach e Brahms), austríacos (Bruckner) ou com uma ligação duradoura e reconhecida à cultura germânica (e.g. Liszt e Lassus) e será inteiramente composto por música sacra.

O programa organiza-se à volta de três peças para coro e conjuntos instrumentais cantadas em alemão, as quais serão enquadradas por peças de *capella* cantadas em língua latina.

Do ponto de vista temático, o programa é cristocêntrico e procura articular aspectos fulcrais da figura de Jesus Cristo tal como são propostos pela religião católica, a saber: Jesus é o Verbo incarnado do Pai (*Verbum caro factum est*, Hassler); veio para dar a vida eterna aos homens através do seu sacrifício (*Ego sum panis vivus*, Lassus); foi crucificado e morreu num acto de sacrifício salvífico (*Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, Schütz); é a razão da esperança na vida eterna e auxílio na vida terrena, sujeita ao peso do pecado (*O Jesu Christ, meins Lebens Licht e Geistliches Lied*, Brahms); Cristo, Verbo incarnado, está verdadeiramente presente em «corpo, sangue, alma e divindade» nas espécies eucarísticas (*Ave verum*, Liszt); pela sua morte Cristo ofereceu-se a si mesmo em sacrifício para a salvação das almas dos homens (*Christus factus est*, Bruckner).

*Concentus Germanicus*

Direcção: Luís Lopes Cardoso

**VERBUM CARO FACTUM EST** Hans Leo Hassler (1564-1612)

SSATTB, ca. 2 min;

**EGO SUM PANIS VIVUS** Orlandus Lassus, (ca.1530-1594)

SATTB, ca. 2 min

**DIE SIEBEN WORTE JESU CHRISTI AM KREUZ** Heinrich Schütz (1585-1672 )

sol: SATTB, coro: SATTB, 2 Vl., Vla., 2Vlc. e contínuo (Fg.,Cb. e cravo), ca. 15 min

**O JESU CHRIST, MEINS LEBENS LICHT** J. S. Bach (1685-1750)

SATB, 2 Flgh., Vl., Vle. e contínuo (Vlc. Cb. e cravo), ca. 8 min

**GEISTLICHES LIED** Johannes Brahms (1833-1897), (orq. Vasco Azevedo)

SATB, Fl., 2 Cl., 2 Fgt., 2 Cor., cordas, ca. 6 min

**AVE, VERUM CORPUS** Franz Liszt (1811-1886)

SATB, ca. 3 min

**CHRISTUS FACTUS EST**, Anton Bruckner (1824-1896)

SATB, ca. 6 min.

**SOLISTAS** (Schütz)

Inês Lopes (S)

Rita Tavares (CA)

Pedro Matos (T)

André Henriques (B)

Miguel Silva (T/Jesus)

Marcos Lázaro (Vln)

Eliana Magalhães (Vln)

**CONTÍNUO**

Joana Bagulho (crv)

João Lopes Vieira (fg)

Pedro Sousa (cb)

## CORO

### SOPRANOS

Ariana Russo  
Carolina Luís  
Catarina Archer  
Inês Lopes  
Joana Alves  
Rafaela Albuquerque  
Sofia Vieira

### CONTRALTOS

Ana Lúcia Carvalho  
Joana Esteves  
Margarida Simas  
Patrícia Wagenhöfer  
Rita Machado  
Rita Mendes  
Rita Tavares  
Sónia Oliveira

### TENORES

Avelino Abreu  
Bruno Rodrigues  
Bruno Sales  
João Barros  
João Caetano  
Jorge Magalhães  
Miguel Curado  
Miguel Silva

### BAIXOS

Gustavo Lopes  
Horácio Martins  
João Costa  
Miguel Jesus  
Ricardo Guimarães  
Romeu Gomes  
Jorge Ramos

## ORQUESTRA

### VIOLINOS 1

Catarina Vicente  
Marcos Lázaro  
Marta Conceição  
Stefan Schreiber

### VIOLINOS 2

Carla Lourenço  
Eliana Magalhães  
Maria Inês Silva  
Sofia Ahmad

### VIOLAS

André Araújo  
Amadeu de Resendes  
Cátia Santos  
Manuel Santos

### VIOLONCELO

Ana Conceição  
Teresa Madeira

### CONTRABAIXO

Pedro Sousa

### TROMPAS

Catarina Dinis  
Simão Fonseca

### FAGOTES

João Lopes Vieira  
Paulo Alves

### CLARINETES

Adriana Moreira  
Luís Pereira

### FLAUTA

Rita Mendes

### TROMPETES

João Carreiras  
Roberto Costa

### CRAVO

Joana Bagulho

### PIANISTAS

### ACOMPANHADORES

Gérson Coelho  
Pedro Miguel

DOM. 18 MAIO. 2014. 16H

ALPHA  
UND  
OMEGA

UM  
PERCURSO  
CRISTOCÊNTRICO PELA  
MÚSICA  
ALEMÃ

CONCENTUS  
GERMANICUS  
DIRECÇÃO  
LUÍS LOPES CARDOSO

IGREJA DA MADALENA  
LARGO DA MADALENA  
Nº1, À SÉ

## Anexos

Anexo 1 - Textos e traduções

Anexo 2 - Partituras

## Anexo 1 - Textos e traduções

*Verbum caro factum est*, Hassler:

João 1, 14

*Verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam ejus gloriam quasi unigeniti a Patre plenum gratiae et veritatis.*

E o Verbo fez-Se carne e habitou entre nós e nós vimos a sua glória, glória que possuí como Filho Unigénito do Pai, cheio de graça e de verdade.

*Ego sum panis vivus*, Lassus:

João 6, 51-52

*Ego sum panis vivus qui de caelo descendi. Si quis manducaverit ex hoc pane vivet in aeternum et panis quem ego dabo caro mea est pro mundi vita. [Alleluja.]*

Eu sou o pão vivo, o que desceu do Céu: se alguém comer deste pão, viverá eternamente; e o pão que Eu hei-de dar é a minha carne pela vida do mundo.  
[Aleluia.]

*Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz: Introitus e Conclusio*, Schütz:

### *1. Introitus*

*Da Jesus an dem Kreuze stund  
und ihm sein Leichnam war verwund't  
sogar mit bittern Schmerzen,  
die sieben Wort, die Jesus sprach,  
betracht in deinem Herzen.*

### 1. Introdução

Que Jesus esteve pendente da Cruz  
e que no Seu corpo foi ferido,  
assim, com amargas dores,  
as Sete Palavras que Jesus pronunciou  
medita no teu coração.

### *30. Conclusio*

*Wer Gottes Marter in Ehren hat  
und oft gedenkt der sieben Wort,  
deß will Gott gar eben pflegen,  
wohl hie auf Erd mit seiner Gnad,  
und dort in dem ewigen Leben.*

### 30. Conclusão

Aquele que honra o mártir de Deus  
e recorda frequentemente as Sete Palavras,  
Deus dele há-de cuidar  
tanto aqui na Terra, com a sua misericórdia,  
como acolá na vida eterna.

*O Jesu Christ, mein Lebens Licht, Bach:*

*O Jesu Christ, meins Lebens Licht,  
mein Hort, mein Trost, mein Zuversicht,  
auf Erden bin ich nur ein Gast,  
und drückt mich sehr der Sünden Last.*

Ó Jesus Cristo, luz da minha vida,  
meu refúgio, meu consolo, minha confiança,  
na Terra sou apenas um hóspede  
e pesa-me tremendamente o lastro dos pecados.

*Geistliches Lied, Brahms*

*Laß dich nur nichts nicht dauren mit Trauren,  
sei stille, wie Gott es fügt,  
so sei vergnügt mein Wille!*

*Was willst du heute sorgen auf morgen?  
Der Eine steht allem für,  
der gibt auch dir das Deine.*

*Sei nur in allem Handel ohn Wandel,  
steh feste, was Gott beschleußt,  
das ist und heißt das Beste.*

*Amen.*

Não permitas que nada te faça sofrer com luto,  
fica tranquila;  
que o que Deus determina  
te deixe satisfeita, alma minha!

Porque te preocupas hoje com o amanhã?  
O Único tudo dispõe,  
dá-te também o que é para ti.

Sê em todo o agir sem mudança,  
sê constante, o que Deus comanda

é e constitui o melhor.

Amen.

*Ave, verum corpus, Liszt:*

*Ave, verum corpus Christi  
natum de Maria Virgine;  
vere passum, immolatum  
in cruce pro homine,  
cuius latus perforatum  
fudit aqua cum sanguine;  
esto nobis praegustatum,  
mortis in examine.  
Amen.*

Ave, verdadeiro corpo de Cristo  
nascido da Virgem Maria;  
que verdadeiramente sofreu, foi imolado  
na cruz pelo Homem,  
de cujo flanco perfurado  
jorrou água com sangue;  
Sê para nós primeiro alimento  
no transe da morte.  
Amen.

*Christus factus est, Bruckner*

*Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis.  
Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.*

Cristo fez-se obediente por nós até à morte e morte de cruz.  
Por isso Deus o exaltou e lhe deu um nome, o qual está acima de todos os nomes.

## Anexo 2 - Partituras