

UMA ANÁLISE DA CANTATA RELIGIOSA SOBRE TEMAS FOLCLÓRICOS BRASILEIROS DE EMMANUEL COELHO MACIEL

Luana Uchôa Torres - UFPI
luana_soprano@hotmail.com
Vladimir Silva - UFPI
vladimirsilva@hotmail.com

RESUMO: Neste estudo abordamos os aspectos harmônicos, formais e textuais da *Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos*, de Emmanuel Coelho Maciel. O principal objetivo do trabalho é fornecer subsídios históricos e teóricos que contribuam para a atividade interpretativa de regentes, cantores e instrumentistas.

PALAVRAS-CHAVE: Canto coral; Cantata; Emmanuel Coelho Maciel.

ABSTRACT: This analysis focuses on the harmonic, formal and textual aspects of *Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos* written by Emmanuel Coelho Maciel. The main goal of this study is to provide historical and theoretical elements that may contribute to the performance of the work.

KEYWORDS: Choral music; Cantata; Emmanuel Coelho Maciel.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve como objetivo realizar uma análise da *Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros*, de Emmanuel Coelho Maciel. O trabalho foi dividido em três etapas. Na primeira, dedicamo-nos à aquisição, catalogação e seleção do repertório a ser estudado, discutimos os fundamentos da edição e da análise musical, assim como, realizamos um estudo bibliográfico sobre o compositor, a obra em questão e o contexto no qual foi produzida. Na segunda etapa, editamos e analisamos a *Cantata Religiosa*. Para tanto, realizamos um estudo documental sobre o manuscrito autógrafo (em formato partitura) e tomamos as decisões editoriais necessárias.

Quanto à análise, utilizamos o método comparativo, no qual observamos contrastes e semelhanças entre os diversos elementos estruturais da obra, a fim de reconhecermos as configurações estilísticas e a relevância das estratégias composicionais. Para tanto, estudamos os recursos de articulação, dinâmica, textura, andamento, instrumentação e aspectos rítmicos e melódicos. Para o processo de digitalização da partitura, utilizamos o software Sibelius 3. As intervenções editoriais foram feitas após consultas com o compositor da obra e com base no contexto rítmico, melódico e harmônico. Na última etapa, voltamos nossa atenção para o processo interpretativo, apontando sugestões para os intérpretes, sobre os principais problemas rítmicos, melódicos, harmônicos e vocais encontrados na obra estudada.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR

Emmanuel Coêlho Maciel, nascido em 16 de outubro de 1935, no bairro Lagoinha, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, reside em Teresina desde 8 de junho de 1976. É violinista, compositor, regente e educador musical. Em 1950, começou a estudar com o regente belga Jean Douliez, seu primeiro professor de violino. Aos 15 anos, já auxiliava seu professor Gabor Buza na classe de violino, e regendo a Orquestra de Câmara da Universidade Mineira de Arte. Seguiu para o Rio de Janeiro como bolsista do INEP, instituto que àquela época era dirigido pelo educador Anísio Teixeira. Em dezembro de 1960, formou-se no Curso Superior de Música do CNCO (Conservatório Nacional de Canto Orfeônico), especializando-se em educação musical, sob orientação do maestro Heitor Villa-Lobos. Em 1963, encontrava-se em Brasília-DF, assumindo a vaga de professor da rede oficial da prefeitura do Distrito Federal. De 1964 a 1968, no Departamento de Música da UNB, sob direção do maestro Cláudio Santoro, Emmanuel Maciel ampliou sua técnica musical. Estudou contraponto palestriniano com o professor Yulo Brandão; contraponto bachiano com Damiano Cozzela; composição musical com Cláudio Santoro e música contemporânea com Jorge Antunes. Em julho de 1976, mudou-se para o Piauí, passando a lecionar na Universidade Federal do Piauí, onde fundou o Setor de Artes, juntamente com os professores Luís Botelho e Carlos Galvão.

A CANTATA RELIGIOSA SOBRE TEMAS FOLCLÓRICOS

Na década de 70, por influência da cantora Carmem Costa, Emmanuel Coêlho Maciel compôs uma cantata para voz solista feminina, coral a quatro vozes (SATB) e orquestra, formada por flautas, clarinete em B \flat , trompetes em B \flat , trombones, violinos, viola, cello, contrabaixo e percussão (bombo), sobre temas folclóricos brasileiros. Essa cantata foi interpretada nas comemorações do 15 $^{\circ}$ aniversário da Capital Federal, em 1975, tendo como solista a cantora popular Carmem Costa, com a participação do Coral do Ginásio do Guará e Orquestra da Escola de Música de Brasília, sob a regência do próprio compositor.

A abordagem da temática folclórica na *Cantata Religiosa* decorreu do interesse do compositor pelo catolicismo popular, desde os tempos de estudante no Rio de Janeiro, onde assistiu à diversas manifestações religiosas na Baixada Fluminense, decidindo enveredar pelo ramo dos estudos folclóricos brasileiros (MACIEL, 2005). O compositor Emmanuel Coêlho Maciel compôs três versões para esta mesma cantata, porém a fonte musical utilizada em nosso estudo foi um manuscrito autógrafo, em formato partitura, da terceira versão, na qual foram inseridos os temas folclóricos piauienses. Essa versão teve sua estréia no Teatro 4 de Setembro, Teresina – Piauí, em Março de 1991.

A *Cantata Religiosa* possui uma harmonia tonal tradicional, aparecendo, em alguns movimentos, procedimentos harmônicos típicos da música contemporânea, como por exemplo, os acordes quartais. Na maioria dos movimentos é freqüente a presença da sétima abaixada, o que dá à obra um caráter modal (*Mixolídio*). Contudo, as progressões harmônicas são predominantemente tonais. Apenas no primeiro e no terceiro movimento encontramos uma forma binária (AB). Os demais são movimentos contínuos, ou seja, possuem forma contínua. No entanto, essas formas podem ser divididas em seções, de acordo, por exemplo, com aspectos tonais e a textura que apresentam.

O resumo estrutural da *Cantata Religiosa* é apresentado na figura abaixo.

Forma	AB	A	AB	A	A	A	A
Compassos	92	32	36	26	54	53	53
Métrica	C	3/4	C	3/4	2/4	C	C
Andamento	Moderato ± = 80	Lento	Allegretto	Allegro	Allegretto	Allegro	Allegro
Instrumentação	Orquestra, SATB	Cordas, voz solista, coro	Orquestra, voz solista	Orquestra, Voz solista	Orquestra, SATB	Orquestra, SATB, voz solista	Orquestra, SATB, voz solista
Área tonal	Harmonia quartal, g, B \flat , f \sharp , F, G, A	C	G, F	F	C	Harmonia Quartal, F, G	Harmonia Quartal, F, G
Forma	A	A	A	A	A	A	A
Compassos	44	47	38	30	40	37	37
Métrica	2/4	C e 3/4	C	2/4	6/8	C	C
Andamento	Allegro	Allegro	Andante religioso	Moderato	Andante religioso	Moderato	Moderato
Instrumentação	Orquestra, coro	Cordas, madeiras, voz solista, violão	Cordas, madeiras, sax tenor, SATB	Cordas, madeiras, percussão, voz solista	Orquestra, Teclado, SATB	Orquestra, SATB	Orquestra, SATB
Área tonal	F	G	g	C, F, G, A	F	C, G	C, G

Figura 1 – Resumo estrutural da *Cantata Religiosa*

No geral, as melodias das vozes do coro possuem âmbitos limitados, que geralmente não ultrapassam uma oitava. Quanto aos motivos rítmicos, pode-se afirmar que o compositor utiliza um número limitado, desenvolvido ao longo da obra em diferentes movimentos. O motivo rítmico com notas pontuadas e o tema melódico da *Abertura*, por exemplo, são recorrentes em toda a obra e remontam às aberturas instrumentais do barroco. A textura predominante é a homofônica. Os textos dos movimentos são independentes, não havendo continuidade e conexão entre eles. Foram recolhidos do folclore brasileiro, sendo, portanto, cada um de origem diferente, embora todos estejam em torno do mesmo tema: catolicismo popular.

A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E MÚSICA

A relação entre música e texto foi motivo de discussões e especulações entre compositores e teóricos desde a Idade Média. Na música vocal barroca essa relação estreitou-se em virtude de vários fatores, dentre os quais o desenvolvimento da ópera. Os compositores utilizaram figuras de retórica em conjunto com o simbolismo musical para descrever imagens, narrar histórias, caracterizar personagens, intensificar emoções e enfatizar os contrastes entre importantes sentimentos como, por exemplo, amor e ódio; conforme pode ser observado nos princípios que nortearam a Teoria dos Afetos (SILVA, 2005, p. 29).

O compositor Emmanuel Coêlho Maciel dialoga bastante com o período barroco. A escolha da forma cantata e a recorrência sistemática aos madrigalismos, que reforçam o sentido do texto, são indícios de que o compositor está se aproximando do universo setecentista. Na *Abertura*, por exemplo, no compasso 55, há uma fermata que serve como uma cesura, antecedendo a transição que acontecerá entre os compassos 56 ao 61. Nessa transição, o compositor muda o caráter da seção, alterando os padrões rítmico, harmônico, melódico e também a dinâmica e a articulação. Há uma desaceleração do ritmo, que deixa de ser pontuado. A harmonia caracteriza-se pelo uso de terças sobrepostas, com o centro tonal em Fá maior, antecipando a estruturação harmônica da parte B. A melodia torna-se mais *cantabile*, e no compasso 56 ocorre o clímax do movimento. Há uma mudança abrupta do registro médio-grave para o agudo, que pode ser considerada uma *ellipsis*, uma interrupção abrupta na música; neste caso, a mudança de registro médio grave para o agudo (BARTEL, 1997, p. 245).

The image shows a page of a musical score for measures 55 to 61. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Percussion (Perc.).

Measure 55 is marked with a tempo change to *molto meno*. A bracketed section of the score, spanning measures 55 to 61, is circled and annotated with the text "Esta pausa reforça o clímax". This section includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the final measure of the section. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have the lyrics "Ô de" written below them. The Trombone part has a bracketed section labeled "Ellipsis" with an arrow pointing to a gap in the notation.

Figura 2: Compassos 55 a 61 (Abertura).

Já no movimento 3, nos compassos 22 e 23, o compositor associa a mensagem do texto à melodia (*assimilatio*), realiza uma representação sonora daquilo que trata o texto (BARTEL, 1997, p. 207), afinal o clímax ocorre no momento em que o texto nos remete ao grande sofrimento de Jesus carregando a cruz. É interessante observar que o sofrimento de Jesus é simbolizado musicalmente por um trítono, intervalo de 4ª aumentada, também conhecido por *diabolus in musica*, devido à sua instabilidade.

The image shows a musical score for measures 21 to 23 of Movement 3. The score is written for a full orchestra and voice. The instruments listed are Flute I (Fl.I), Flute II (Fl.II), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln.I), Violin II (Vln.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabaixo (Cb.), and Voice (Voz). The key signature is one sharp (F#). The voice part has the lyrics: "Sim, Se nhor lhea-ju-da - rei mi-nha cruz já vai tão pe -". A box highlights the notes "mi-nha cruz" in the voice part, with an arrow pointing to the text "ASSIMILATIO: Tritono - Cruz".

Figura 3: Compassos 21 a 23 (Movimento 3).

No movimento 11, no compasso 29, enquanto o texto se refere ao “céu”, os instrumentos vão para o registro agudo (essa ascendência caracteriza uma *anabasis*). O centro tonal é Fá maior e a textura é acordal.

28 5

FL I

FL II

Cl.

Tpt. I

Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rei no céu, no céu, com mi-nha mãe es-te - rei no

rei no céu, no céu, com mi-nha mãe es-ta - rei no

a. no céu, no céu, com mi-nha mãe es-ta - rei no

a no céu, no céu, com mi-nha mãe es-ta - rei no

Anabasis: ascendência

Figura 4: Compassos 28 a 32 (Movimento 11).

No movimento 12, no compasso 15, todos os instrumentos mudam para o registro agudo, justamente no ponto em que o texto se refere à “Virgem”, numa referência ao papel divino e celestial da Mãe de Jesus (*assimilatio*).

15

Fl. I

Fl. II

Cl.

Tpt. I

Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ASSIMILATIO: Registro agudo = "Virgem"

Vir - gem, o bra-dos a - ben - ço - ai. Que - re - mos Deus que é o nos - so

Vir - gem, a - ben - ço - ai. Deus que é o nos - so

Vir - gem, a - ben - ço - ai. Deus que é o nos - so

Vir - gem, a - ben - ço - ai. Deus

Figura 5: Compassos 15 a 18 (Movimento 12).

COMENTÁRIOS INTERPRETATIVOS

No que diz respeito à interpretação, a obra é bastante acessível, podendo servir como atividade performática para um coro escolar ou para algum outro coro de nível médio, pois as extensões vocais e a condução melódica são cômodas, as respirações obedecem à pontuação textual e o encadeamento harmônico é tonal. Isso também é válido para os instrumentistas, posto que a parte instrumental não apresenta grandes exigências técnicas ou complexidade rítmica e melódica. Assim sendo, a *Cantata Religiosa* pode servir como meio de aprendizagem musical, tanto para cantores quanto para instrumentistas. Vários aspectos da obra podem ser utilizados pelo regente em seu trabalho didático, como por exemplo, no processo de ensino-aprendizagem da leitura de partituras, da técnica vocal e da técnica instrumental. É possível utilizá-la no ensino do solfejo e da interpretação musical, sobretudo no que diz respeito aos aspectos fraseológicos, articulação, dinâmica, respiração e interpretação textual, assim como os aspectos históricos, rítmicos, melódicos e harmônicos da música brasileira, em virtude da grande variedade de elementos.

O regente deve observar o equilíbrio entre coro e orquestra, sobretudo a proporção entre o número de cantores e instrumentistas. No coro, é preciso trabalhar a sonoridade arredondada e vertical, com respiração bem controlada para manter o legato, contribuindo para a afinação das vogais e uniformidade do som. Também é necessário cantar levemente. Ademais, deve-se atentar para a articulação e dicção, tendo cuidado com os ditongos (cantar a semivogal só no final), e com algumas passagens rítmicas em que o texto pode ficar comprometido, prestando atenção aos regionalismos lingüísticos que aparecem em algumas passagens. Note-se que os textos, recolhidos do folclore, não estão necessariamente na variante padrão da língua portuguesa.

No primeiro movimento, é importante observar a voz do baixo. Existem algumas passagens difíceis, com saltos e registro agudo. Sugerimos colocar alguns tenores cantando a linha do baixo ou os baixos cantando em falsete. Também é preciso atenção com as transições de um movimento para outro, ou mesmo dentro de um mesmo movimento, sobretudo quando há mudança de tempo, caráter e instrumentação. Tais passagens podem comprometer a afinação e a execução musical como um todo. Essas passagens devem receber atenção especial nos ensaios.

Ademais, o regente deve ter atenção com as entradas do coro e da orquestra, e com o tempo dos movimentos. As entradas devem ser claras e o tempo estabelecido com base nas indicações da partitura, prezando pela clareza e precisão. Essa precisão deve refletir-se no coro e na orquestra, que devem ter boa articulação. Geralmente, os problemas rítmicos de um coro são problemas de dicção e, como tal, estão relacionados à pobre articulação das consoantes, à duração incorreta do som de vogais e aos ditongos apressados (DECKER e HERFORD, 1988, p. 102). É interessante ressaltar que a afinação depende dessa precisão rítmica. Na orquestra, o ritmo pontuado deve ser preciso para dar o caráter marcial, quando necessário. Quanto à articulação da orquestra, é preciso observar as indicações da partitura, principalmente ao que diz respeito às cordas, que apresentam passagens em *pizzicato*.

As partes para voz solista não apresentam grandes complexidades técnicas. No entanto, recomendamos a escolha de vozes leves que tenham uma região média bem trabalhada e que sejam flexíveis. É importante que o ensaio não seja exaustivo e que as repetições sejam feitas de maneira consciente, para não repetir o erro. Desta forma, o

regente poderá construir conceitos básicos para que os coralistas e os instrumentistas entendam o porquê de fazer isto, desta ou daquela maneira (FIGUEIREDO, 1989, p. 74).

A *Cantata Religiosa* pode ser apresentada num teatro ou igreja, dependendo do tamanho do coro e da orquestra, podendo ser interpretada na época de Natal, Páscoa ou independente dessas datas, em um programa que poderá incluir outra obra religiosa, como um moteto, missa, cantata, oratório ou paixão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Emmanuel Coêlho Maciel sintetiza, na obra *Cantata Religiosa*, o espírito da música moderna brasileira que é caracterizada, grosso modo, pela fusão dos elementos da cultura nacional com as técnicas composicionais em voga na Europa e no continente americano. A utilização sistemática dos temas folclóricos, do modalismo, das melodias por graus conjuntos contrasta com os acordes quartais. O compositor dialoga, abertamente, com o passado e utiliza, de forma consciente e técnica, recursos composicionais do século XVII, dentre os quais, a forma da cantata com seus prelúdios, interlúdios, ritornelos, árias e coros, assim como os procedimentos harmônicos, melódicos, rítmicos e expressivos que caracterizaram o período de forma geral, sem perder de vista a sua contemporaneidade e a sua identidade sócio-cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTEL, Dietrich. **Musica poetica**: musical-rhetorical figures in german baroque music. Lincoln: University of Nebraska, 1997.
- DECKER, Harold A. e HERFORD, Julius (Eds.). **Choral Conducting Symposium**. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988.
- FIGUEIREDO, Sérgio Luiz F. de. A Função do Ensaio Coral: treinamento ou aprendizagem? **OPUS 10**, Porto Alegre, n. 1, dez., p. 72-78, 1989.
- MACIEL, Emmanuel C. Entrevista a Luana Uchôa Torres em dezembro de 2005. Teresina. Questionário. Universidade Federal do Piauí.
- SILVA, Vladimir A. P. **A Conductor's Analysis of Amaral Vieira's Stabat Mater, op. 240**: an approach between rhetoric and music. Tese de Doutorado. Baton Rouge: Louisiana State University, 2005.