

# *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso: análise interpretativa para montagem da obra em formato remoto

Denise Castilho de Oliveira Cocareli  
Universidade de São Paulo  
[denise.musica@gmail.com](mailto:denise.musica@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa de doutorado em andamento. Propomos uma análise interpretativa da peça *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), para coro a cappella a seis vozes (SSMsTTB), de Lindembergue Cardoso (1939-1989), elaborada para a montagem da obra em formato remoto, a partir de gravações individuais de coralistas junto ao Coro de Câmara Comunicantus. Para a análise utilizamos como principal ferramenta o Referencial de Análise Silva Ramos (2003), abordagens propostas por Rink (2019) e autores que tratam da produção de Lindembergue Cardoso, como Pérez (2009) e Gomes (2002). O trabalho está dividido em três partes: primeiro apresentamos o processo de escolha da obra, tendo em vista o momento singular em que a montagem aconteceu e entendendo, também, a escolha do repertório como uma importante decisão analítica e interpretativa do performer; na segunda parte trazemos uma visão geral da peça com suas principais características musicais, seus aspectos contextuais, questões notacionais e a grande estrutura formal; na terceira parte abordamos o tratamento dado aos materiais musicais de forma mais específica, a partir da divisão formal estabelecida. Como parte das considerações finais, observamos que o compositor adota diferentes procedimentos composicionais, tendo como objetivo central o desenvolvimento de novas texturas e exploração timbrística. Também observamos que as condições estabelecidas pelo distanciamento social durante a pandemia de Covid-19 modificaram as possibilidades de montagem de repertório, mas não necessariamente diminuíram a qualidade artística e o nível técnico. Junto com as inúmeras adaptações emergiram novos conhecimentos e diferentes abordagens pedagógicas e possibilidades interpretativas.

**Palavras-chave:** Lindembergue Cardoso; Coro Virtual; Análise Musical; Repertório Coral Brasileiro do Século XX; Performance Musical

## *Dona Nobis Pacem Op. 28*, from Lindembergue Cardoso: interpretative analysis for the creation of the piece in remote format

**Abstract:** This paper presents partial results of a doctoral research in progress. We proposed e an interpretative analysis of the piece *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), for a cappella choir for six voices (SSMsTTB), by Lindembergue Cardoso (1939-1989), elaborated for the montage of the work in remote format, from individual recordings of choir singers with Comunicantus Chamber Choir. For the analysis we use as a main tool the Analysis Referential Silva Ramos (2003), approaches proposed by Rink

(2019) and authors who deal with the work of Lindembergue Cardoso, such as Pérez (2009), Gomes (2002) and Nogueira (2012). The work is divided into three parts: first we present the process of choice of the work, having in mind the singular moment in which the montage happened and understanding the choice of the repertoire as an important analytical and interpretative decision of the performer; in the second part we bring an overview of the piece with its main musical characteristics, its contextual aspects, notational issues and the great formal structure; in the third part we approach the treatment given to the musical materials in a more specific way, from the formal division established. As part of the final considerations, we observe that the composer adopts different compositional procedures, having as a central objective the development of new textures and timbral exploration. We also observed that the conditions established by the social distancing during the Covid-19 pandemic modified our possibilities of mounting repertoire, but did not diminish the artistic quality and technical level. Along with the numerous adaptations emerged new knowledge and different pedagogical approaches and interpretive possibilities.

Keywords: Lindembergue Cardoso; Virtual Choir; Music Analysis; Twentieth-Century Brazilian Choral Repertoire; Musical Performance

## Introdução

Em 2020, com o advento da pandemia pelo novo coronavírus e subsequente isolamento social, vivenciamos uma ruptura nos modelos de ensaio e performance estabelecidos. Em decorrência dos altos riscos de contágio, a atividade coral foi uma das primeiras a ser interrompida e uma das últimas a retornar nos moldes “tradicionais”. Como é de conhecimento público, os ambientes de concerto e salas de ensaios foram fechados e, para que muitas práticas fossem mantidas, foi necessária uma mudança imediata. Com o aporte tecnológico, as transformações aconteceram de forma bastante rápida: menos de um mês após o decreto de implantação da quarentena, grupos vocais e corais estavam produzindo vídeos feitos a partir de gravações individuais, que tomaram o lugar das apresentações presenciais.

Nosso trabalho foi produzido no contexto do isolamento social, a partir de uma prática coral virtual. Neste texto propomos uma análise interpretativa da peça *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), obra para coro a cappella a seis vozes (SSMsTTB), do compositor Lindembergue Cardoso (1939-1989), elaborada para a montagem da obra em formato remoto, a partir de gravações individuais de coralistas junto ao *Coro de Câmara Comunicantus*, durante o segundo semestre de 2020.

Segundo Graetzer, um dos autores do livro *El Director de Coro*: “Interpretar uma obra musical significa dar-lhe vida sonora, com ênfase na palavra ‘vida’; isto acontece ao dar sentido musical aos elementos estruturais (e textuais na música vocal) que a configuram através da expressão.” (GALLO, GRAETZER, NARDI e RUSSO, 2006, p. 105, tradução nossa)<sup>1</sup>. O autor defende a ideia de que se chega à expressão coerente de uma obra através do manuseio adequado dos aspectos musicais que a englobam, como fraseado, articulação, dinâmica, tempo, entonação tímbrica, dentre outros. Também aponta que, para compreender e manejar bem esses elementos, “é necessário abordar analiticamente os diferentes aspectos construtivos que compõem uma obra musical” (Idem, p. 107, tradução nossa)<sup>2</sup>. Outros importantes manuais de regência coral, como Thomas (1971); Kohut e Grant (1990); Ericson, Ohlin e Spangberg (1976) e Garretson (1998), também destacam a importância do estudo analítico da obra e partitura para a tomada de decisões interpretativas do regente, bem como para o preparo do coro.

---

<sup>1</sup> Interpretar una obra musical significa darle vida sonora, com énfasis sobre la palabra “vida”; esto sucede al dar sentido musical a los elementos estructurales (y textuales em la música vocal) que la configuran a través de la expresión.

<sup>2</sup> (...) es necesario acercarse analíticamente a los distintos aspectos constructivos que configuran una obra musical.

Em seu artigo bastante conhecido *Análise e (ou?) Performance*, Rink (2019) defende que a análise musical feita pelos intérpretes é parte integral do processo da performance, entendendo o processo analítico (em suas diferentes formas) como o “estudo minucioso da partitura com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las” (RINK, 2019, p. 20). Ao apresentar diferentes discussões sobre análise em performance, Rink destaca que alguns dos aspectos encontrados em uma análise rigorosa feita por um teórico, por exemplo, não serão, necessariamente, expostos em uma performance, mas podem contribuir para a resolução de diferentes problemáticas encontradas no preparo de uma obra – sejam elas dificuldades técnicas ou até mesmo relacionadas ao preparo psicológico do intérprete:

As demonstrações de unidade motivicas, por exemplo, podem ser fascinantes no papel, mas de forma geral, são mais facilmente observáveis do que ouvidas; uma ênfase obstinada dada a cada detalhe de um motivo seminal numa performance poderia levar a resultados ridículos, mesmo que uma consciência da atividade motivica numa determinada peça possa provar-se útil ao intérprete. (...) tentar recriar a análise em termos de som seria duvidoso, por mais valioso que seja o conhecimento do processo e das relações implícitas na análise ao se construir uma interpretação.

No entanto, o estudo da análise mais rigorosa pode ajudar os intérpretes a resolver certos problemas técnicos e conceituais (...), assim como memorizar e combater a ansiedade na performance. (Idem, p. 24)

Rink (Idem, p. 25) sintetiza em cinco pontos, aspectos que são muito relevantes na discussão da análise feita por interpretes: (1) devemos considerar a temporalidade da performance; (2) levar em consideração que o objetivo principal desse tipo de análise é “descobrir o contorno da música em oposição à estrutura, assim como os meios de projetá-la”; (3) entender que “a partitura não é ‘a música’; a ‘música’ não se restringe à partitura”; (4) lembrar que “decisões determinadas pela análise não devem ser sistematicamente priorizadas”; (5) levar em conta que a “ ‘intuição informada’ guia, ou pelo menos influencia o processo da ‘análise de performers’, embora uma abordagem mais deliberadamente analítica possa ser igualmente útil”.

Outra questão bastante importante que Rink enfatiza em seu texto é que a análise feita pelos performers acontece no processo de formulação de uma interpretação, durante o estudo (teórico e prático) da obra, e na sua reavaliação. O autor apresenta essa questão a partir da ótica do instrumentista performer, mas vemos que o processo ocorre de forma bem parecida com o interprete regente: o estudo analítico ocorre tanto no preparo individual da obra, que antecede o trabalho com o coro (no nosso caso), quanto no momento do ensaio, no qual temos uma resultante sonora concreta, em que vivenciamos musicalmente as escolhas interpretativas e onde emergem outras ideias, modificando, por vezes, decisões tomadas no

estudo individual. No caso da montagem da obra feita de forma remota – a partir de gravações individuais dos coralistas –, observamos que esse processo analítico também é muito presente na tomada de decisões durante o trabalho de mixagem da peça, que gera o produto final da performance.

Rink propõe o termo “intuição informada”, referindo-se ao processo intuitivo que permeia escolhas interpretativas, mas que é sustentado por uma bagagem de experiência artística e de estudo, e não fruto do mero acaso. Marco Antonio da Silva Ramos corrobora a ideia da intuição proposta por Rink. Segundo Ramos (2003, p. 45), “a atividade do intérprete frente a uma obra escrita é sempre a de enfrentar um enigma. Sua interpretação traz uma tentativa de solução para o enigma, porém ele nunca poderá dizer que encontrou a solução definitiva”.<sup>3</sup> De forma a decifrar e criar sua interpretação do enigma, o performer “recorre à Análise, Musicologia de modo mais amplo e sempre à sua **intuição** e sensibilidade. Os pesos entre **intuição**, história e capacidade analítica variam de intérprete para intérprete e até mesmo entre diferentes épocas da vida de um mesmo intérprete” (Idem, p. 47, grifo nosso).

Em nossa proposta de análise interpretativa utilizamos como principal ferramenta o Referencial de Análise Silva Ramos (apresentado em sua Livre Docência citada acima), formulado a partir de questões que abrangem aspectos contextuais da obra e buscam uma investigação profunda dos parâmetros musicais adotados pelo compositor, como o ritmo, relações frequenciais (estudos das alturas), questões tímbricas e texturais, uso do silêncio, aspectos estruturais, relações texto-música e desafios técnicos. Para Ramos, “conceber interpretativamente uma obra é pensar do menor elemento às estruturas mais gerais sem perder o sentido do todo nem do detalhe. E então a concepção da obra chega através de um modo analítico-sintético” (Idem, p. 73). No processo de formulação da análise respondemos ao questionário proposto por Ramos de forma sistemática. Além deste referencial, também adotamos técnicas analíticas propostas por Rink no texto supracitado, como a elaboração de gráficos de dinâmica e redução rítmica – neste último seguindo um caminho mais próximo da proposta schenkeriana do que a sugerida pelo autor.

Nossa análise interpretativa está dividida em três partes principais. Primeiro apresentaremos o processo de escolha da obra, tendo em vista o momento singular em que a montagem aconteceu e entendendo, também, a escolha de uma peça a ser executada como a primeira decisão analítica e interpretativa do performer. Na segunda parte, traremos uma visão geral da obra com suas principais características musicais, seus aspectos contextuais, questões

---

<sup>3</sup> O autor denomina como **enigma** “algo que nunca se pode decifrar realmente, um desafio que, embora se tente infinitamente, por definição, nunca será desvendado, e chamo Charada algo que que, trabalhando aplicadamente, com método e intuição, pode ser desvendado, resolvido (RAMOS, 2003, p. 45).

notacionais e a grande estrutura formal. Em seguida, na terceira parte abordaremos o tratamento dado aos materiais musicais de forma mais específica, a partir da divisão formal estabelecida.

## Processo de escolha da obra

Em seu artigo *Defining the Virtual Choir*, publicado na edição de dezembro de 2020 do periódico *The Choir Journal*, Cole Bendall propõe uma definição para a prática coral virtual a partir da compreensão do que seria a atividade coral presencial, que o autor denomina como “Coro Síncrono” (tradução nossa)<sup>4</sup>. Segundo Bendall, dentre inúmeros aspectos que configuram a prática coral presencial, um dos que mais se afasta do contexto virtual é a relação da presença do grupo em um espaço físico comum, mesmo que haja algum tipo de distanciamento em decorrência de fatores acústicos, interpretativos ou aspectos não musicais (como limitações físicas de um determinado espaço, por exemplo); a sensação pessoal do canto coletivo simultâneo, que difere da prática vocal individual; e o baixo custo da atividade, levando em conta que cada coralista é seu principal instrumento. Porém, existem outros princípios do coro síncrono que podem ser transferidos para a prática remota, como a relação social de pertencimento a um corpo coletivo e a intenção de transmitir uma mensagem determinada por meio dos textos cantados, além de aspectos musicais propriamente ditos. Para Bendall, o “coro virtual apresenta novas maneiras de performance musical e colaboração adotando o modelo de funcionamento da música coral [tradicional e presencial] como seu principal quadro de referência” (Bendall, 2020, p. 73, tradução nossa).<sup>5</sup>

Ainda segundo o mesmo autor, ao que tudo indica, o termo “coro virtual” foi usado pela primeira vez em 2009, em uma gravação da peça *Sleep* para coro *a cappella* (SATB), de Eric Whitacre, dirigida e editada por Scott Haines. Segundo consta no site oficial de Whitacre<sup>6</sup>, o compositor teve a ideia da montagem da música em formato remoto a partir de um vídeo que recebeu de uma admiradora de seu trabalho, cantando a linha do naipe de sopranos da mesma obra. A partir disso, Whitacre imaginou como seria se 100 cantores gravassem suas respectivas partes utilizando uma mesma referência de áudio. A ideia culminou no projeto *Virtual Choir*, que teve seis edições próprias (a última lançada em 2020) e dois projetos parceiros.

---

<sup>4</sup> Synchronous Choir.

<sup>5</sup> [...] virtual choir presents new modes for musical performance and collaboration using the model of choral music making as its key frame of reference.

<sup>6</sup> *Virtual Choir 1: Lux Aurumque*. Disponível em <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/history/vc1-luxaurumque>. Acesso em maio de 2023.

O projeto de Whitacre já tinha grande projeção antes da pandemia, mas tornou-se o trabalho de referência para os coros que, obrigatoriamente, migraram para o ambiente virtual no período do isolamento social. Em seu texto *Coro Virtual: de Eric Whitacre aos coros amadores*, Susana Cecília Igayara-Souza (2020) discute questões relacionadas à prática do canto coral em formato remoto a partir da experiência do *Virtual Choir*:

Nos meus cursos de repertório coral, ele já é tema há muito tempo. Em 2009, Whitacre iniciou esse processo que foi ganhando escala: cada vez mais vídeos, mais pessoas, mais países representados (com brasileiros entre eles, é claro). A ideia principal é a formação de um coro "virtual", porque nunca se reunirá ao vivo. E o uso da tecnologia é o que permite essa "união" de cantores, a partir de um guia gravado em vídeo com o próprio compositor regendo (ele sempre usa suas próprias obras editadas). Quando o primeiro Virtual Choir foi lançado, a sincronização de tantos vídeos pareceu um projeto muito ambicioso, e muito caro. (IGAYARA-SOUZA, 2020, p. 2)

Durante o período de quarentena, a questão dos custos tecnológicos foi um fator decisivo para muitos grupos que optaram pela suspensão das atividades ou regentes que multiplicaram suas funções de trabalho. O *Coro de Câmara Comunicantus*, grupo com o qual desenvolvíamos nossa pesquisa à época, assim como outros coros, manteve seu trabalho de forma remota e passou a realizar seus ensaios – bem como outros encontros – por meio de plataforma de videoconferência *Zoom*, até meados de 2022. Muitos grupos, após alguns meses de isolamento mais rígido, retomaram as atividades a partir dos protocolos sanitários estabelecidos, cantando com máscaras, distanciamento entre os cantores e/ou divisórias de acrílico, como também buscando locais abertos para ensaios – com mais ventilação natural.

Observamos que foi necessária uma adaptação com relação ao nível de dificuldade do repertório para a montagem de obras de forma remota, principalmente em coros amadores. Além do uso das plataformas de videoconferência, os regentes que optaram pelo trabalho à distância precisaram tomar contato com recursos de edição e mixagem, produzir materiais didáticos e de apoio, que demandaram habilidades específicas antes não usuais ou essenciais<sup>7</sup>.

O *Coro de Câmara Comunicantus*, era um dos núcleos do *Comunicantus: Laboratório Coral*, e constituiu um projeto do Departamento de Música da ECA-USP, estando em atividade de 2013 a 2022. Desde 2019 o projeto era coordenado por Susana Cecília Igayara-Souza e tinha como regente titular Marco Antonio da Silva Ramos. O projeto era dividido em dois eixos de trabalho, que tinham por objetivo o ensino e a prática da performance coral, assim como a

---

<sup>7</sup> Em recente tese defendida na Universidade de São Paulo acerca dos processos relacionados à prática coral no ambiente virtual, José Luiz Ribalta (2022) discorre minuciosamente sobre os equipamentos e procedimentos adotados na prática coral à distância, a partir de experiência durante o período do distanciamento social imposto pela pandemia da Covid-19.

produção de materiais didáticos. Como consta no site institucional do *Comunicantus*, o grupo que integra o projeto era:

(...) formado por bolsistas de graduação, com participação também de alunos de pós-graduação. Os coralistas estão matriculados na disciplina Prática de Coro de Câmara. O projeto tem por objetivo a especialização no repertório camerístico e a preparação para a atividade profissional.

É um projeto aberto para alunos de toda a USP. No eixo de performance é necessário ter leitura musical, técnica vocal e experiência coral anterior. Para os alunos do Doutorado em Performance, o projeto permite o aprofundamento na regência coral, uma vez que atuam como assistentes do professor Marco Antonio da Silva Ramos e acompanham toda a dinâmica de ensaios do grupo.

O eixo de material didático é interdisciplinar, trabalhando aspectos ligados à tecnologia, mídias eletrônicas, produção de texto, tradução, editoração de partituras, gerenciamento de dados, entre outros aspectos.<sup>8</sup>

A equipe de trabalho do coro, dirigida por Marco Antonio da Silva Ramos e constituída pelos pós-graduandos, se reunia semanalmente para discutir os planejamentos e organização dos ensaios, escolha de repertório, bem como os desafios técnicos-vocais e estratégias adotadas para o preparo das obras. No ano de 2020, o grupo realizava dois ensaios semanais com 2 horas e 40 minutos de duração – que foram mantidos mesmo com a interrupção das atividades presenciais. As ações foram reestruturadas ao início do isolamento social, dando seguimento ao projeto com atividades de ensaio à distância<sup>9</sup>.

De modo a expandir as discussões de repertório e fomentar novas ações e composições que se adequassem ao momento vivido, gerando, também, produtos artísticos para um período posterior, o professor Marco Antonio da Silva Ramos, regente titular e orientador de nossa pesquisa, criou no primeiro semestre de 2020, o *Grupo de Criatividade*, composto pela equipe de trabalho; dois coralistas alunos do curso de graduação em Música, com habilitação em Composição; um aluno bolsista de edição e mixagem de áudio do laboratório; e a professora Susana Cecília Igayara-Souza, que teve a ideia inicial e participou das discussões como coordenadora do projeto do coro e docente de repertório coral. A partir desse movimento, duas obras foram compostas pelos alunos compositores e dedicadas ao *Coro de Câmara Comunicantus: Sonho Final*, de Vinícius Ponte e *Pesquisas de Solos n.9*, de Lucas Torrez.

---

<sup>8</sup> Informações retiradas do site institucional do Comunicantus: Laboratório Coral, disponível em: <https://comunicantus.eca.usp.br/index.php/coro-de-camara-comunicantus/>, acesso em janeiro de 2020.

<sup>9</sup> Ao longo do período com atividades remotas, de março de 2020 à julho de 2022, o *Coro de Câmara Comunicantus* fez a montagem de mais de dez obras corais, com sua maioria disponibilizadas para consulta em seu canal do YouTube.



A peça *Pesquisas de Solos n.9*, de Lucas Torrez, adequa-se à composição eletroacústica e adota o texto do poeta Matheus Guménin Barreto. O material sonoro, desenvolvido a partir do texto do poema, foi fornecido pelos coralistas a partir de diretrizes estabelecidas pelo compositor, discutidas nas reuniões do grupo e registradas em uma bula. O material incluía trechos do poema em voz falada e sussurrada, além da exploração de fonemas com ritmo livre a partir de alturas pré-determinadas pelo compositor. As gravações individuais foram retrabalhadas na composição, com auxílio de programação computacional, tendo elementos definidos pelo compositor e outros gerados a partir de algoritmos.<sup>10</sup>

Adotando critérios mais tradicionais com relação à escrita rítmico-melódica, a obra *Sonho Final*, para coro *a cappella*, tem música e texto compostos por Vinícius Ponte. Em um dos encontros do *Grupo de Criatividade*, Ponte expôs aspectos da escrita composicional que observou serem funcionais para o cenário que nos era imposto e que adotou como parâmetros em sua obra. Destacamos abaixo alguns dos pontos levantados pelo aluno-compositor, que compreendem características musicais que facilitariam o processo de gravação para os(as) coralistas e posterior mixagem, bem como procedimentos composicionais que poderiam ser explorados com mais facilidade em relação a um cenário presencial.

#### 1. Aspectos musicais a serem valorizados:

- Extensões melódicas pequenas;
- Movimentos intervalares simples nas linhas das vozes (não, necessariamente, entre as vozes);
- Andamento estático;
- Variações de andamento através da escrita rítmica;
- Dinâmica estática para diferença de volume;
- Peças com frases curtas para gravação.

#### 2. Aspectos composicionais a serem explorados:

- Variedade rítmica entre as vozes / polirritmia;
- Intervalos complexos entre as vozes;
- Uso de clusters e massas sonoras;
- Peças a mais de 4 vozes.

O uso de extensões melódicas pequenas, com movimentos intervalares mais simples nas linhas das vozes, bem como a escolha de peças com frases curtas para gravação, foram parâmetros escolhidos com intuito de ajudar o processo de gravação dos cantores, que cantavam sozinhos em suas casas. Muitos não tinham um ambiente ideal de gravação e

---

<sup>10</sup> O resultado final do trabalho pode ser acessado através do link <https://youtu.be/wEB2alic8D0>.

aparelhagem, tampouco acompanhamento individual de técnica vocal, recebendo a preparação vocal a partir do trabalho desenvolvido no coro. Se escolhêssemos peças com grandes frases ou que apresentassem muitas dificuldades técnicas e fossem gravadas em uma única faixa, por exemplo, a cada erro cometido, os cantores teriam que regravar todo o material novamente, gerando cansaço vocal – que poderiam levar a lesões, além do desgaste psicológico.

A adoção de peças que apresentassem andamento estático com variação através da escrita rítmica favorecia o trabalho de preparação dos áudios e vídeos guias, tal qual a posterior sincronização das vozes gravadas, porque teriam uma única marcação metronômica. Do mesmo modo, o emprego de dinâmica estática para diferenciação de volume, ou seja, peças com contrastes, mas sem tantas variações de crescendo e decrescendo na linha das vozes, também favorecia o processo de gravação e edição, levando-se em conta que os coralistas utilizam, principalmente, os gravadores dos celulares para captação do áudio, os quais são, em geral, de baixa qualidade, sem a capacidade de captar a maioria das nuances de volume.

Com relação aos procedimentos composicionais a serem explorados, o uso de áudios ou vídeos-guias individuais para a gravação das vozes favorece a exploração de processos considerados de complexa execução, como a formação de *clusters* cromáticos e polirritmia, levando em consideração que cada membro do coro grava sua parte individualmente. Claro que o trabalho coral prevê o desenvolvimento da escuta coletiva, mas adotando essa metodologia para a montagem de obras, com um objetivo específico, dentro de um contexto diferente do habitual, possibilitamos a execução de composições com maior nível de dificuldade.

Em uma análise preliminar da obra *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), de Lindembergue Cardoso, identificamos muitas características que se aproximavam dos parâmetros estabelecidos pelo aluno-compositor Vinícius Ponte. Observamos que a composição apresentava desafios técnico-vocais com relação à tessitura e movimentação intervalar rápida, que exigiriam um trabalho vocal bastante específico. Porém, em contrapartida, a peça poderia ser seccionada em pequenas frases, o que facilitaria o processo de gravação. Também identificamos repetições estritas, na qual os meios eletrônicos poderiam ser explorados e trechos de caráter improvisatório que, utilizando gravações individuais dos coralistas, gerariam um produto sonoro bastante interessante. O ponto que mais nos chamou a atenção foi o andamento estático. Na partitura o compositor indica que a semínima vale 60 bmp e não há alteração de andamento ao longo da obra.

No processo de gravação e montagem, devido a sua complexidade técnica e tamanho, dividimos a peça em 11 seções de gravações, nomeadas pelas letras A-K, estruturadas a

partir da análise interpretativa e das dificuldades técnico-vocais identificadas. Para cada seção de gravação elaboramos um material de apoio diferente, que continha: um documento com orientações para a gravação – com a data de entrega dos materiais, principais informações da seção, aspectos interpretativos e vocais com os quais os coralistas precisavam prestar atenção; um áudio-guia com uma voz de referência e marcação metronômica; e uma partitura-guia<sup>11</sup> específica para cada naipe, que também continha informações adicionais técnicas e interpretativas. Para a seção de gravação I, além dos materiais citados, também preparamos um vídeo-guia de regência específico para cada naipe e elaboramos uma transcrição rítmica de notação não tradicional para notação métrica e tradicional, que será apresentada na análise interpretativa da obra. Além da produção e preparação do coro, juntamente com o orientador de nossa pesquisa, Marco Antonio da Silva Ramos, ficamos responsáveis pela direção musical do processo de edição e mixagem, no qual as gravações enviadas foram retrabalhadas e alguns aspectos interpretativos desenvolvidos. O produto final e artístico do trabalho (vídeo-partitura), apresentado no *Festival Comunicantus 2020*<sup>12</sup>.

## Características gerais da obra

*Dona Nobis Pacem Op. 28* é uma obra para coro *a cappella* a seis vozes (SSMsTTB), composta em 1973 por Lindembergue Cardoso (1939-1989). Segundo consta na partitura utilizada em nosso trabalho, cópia de manuscrito autógrafo do compositor, a obra tem duração aproximada de 5'20". Em nossa pesquisa sobre a obra coral do compositor, realizada em período anterior, levantamos 81 composições produzidas entre 1965 e 1989. Na análise dessa produção identificamos a década de 1970 como o principal período de composição de obras com caráter experimental.

Em seu livro *Música informal brasileira*, Paulo Moura (2011) apresenta um catálogo constituído de 249 obras que contemplam formação vocal, de compositores brasileiros e estrangeiros, residentes no país. O termo “música informal” se refere a obras que utilizam meios extramusicais, princípios composicionais aleatórios ou de estéticas indeterministas e uso de notação não tradicional. Moura destaca que 58% dessa produção concentra-se na

---

<sup>11</sup> Denominamos como “partitura-guia” edições das partes feitas exclusivamente para o processo de gravação das obras no formato remoto. De forma geral, a cada trecho a ser gravado, cada naipe recebe uma partitura com sua linha e com o máximo de informações que facilitem o processo. Estão inclusas na partitura-guia as informações contidas no áudio-guia, como notas de referência antes do início das seções; informações interpretativas específicas, como respirações e mudanças fonéticas (quando temos sons que terminam com as consoantes “s” ou “m”, por exemplo) e marcações metronômicas relacionadas ao pulso, bem como subdivisões que facilitem a execução da peça.

<sup>12</sup> O material pode ser acessado por meio do link <https://youtu.be/HMSUBRKJN0s>

década de 1970. Esses dados nos permitem aproximar, esteticamente, a obra de Lindenbergue a um contexto e uma tendência de composição coletiva.

*Dona Nobis Pacem Op. 28*, reúne em suas características diferentes procedimentos experimentais, tais como: exploração de massas de sons, utilizando muitos *clusters* cromáticos, diatônicos ou construídos sem alturas definidas; desenvolvimento do texto como recurso timbrístico e de construção textural; uso de repetição estrita e variada; e aproximação do atonalismo livre. A obra também possui uma escrita rítmica-melódica de complexa execução em contraste ao uso de procedimentos aleatórios e indeterminados.

De acordo com o último catálogo oficial do compositor de autoria de Ilza Nogueira (2009), publicado pela Universidade Federal da Bahia, como parte do projeto *Marcos Históricos da Composição Contemporânea*, não identificamos informações relacionadas à estreia da obra. Em nossa pesquisa de mestrado, desenvolvida entre 2016 e 2018, visitamos alguns acervos para coleta de partituras e documentos, com destaque para o *Memorial Lindenbergue Cardoso*, localizado na Universidade Federal da Bahia, no qual também não localizamos nenhum documento que indicasse que a peça havia sido interpretada. A falta de edição e algumas incongruências identificadas na cópia do manuscrito autógrafo também reforçam a possibilidade de a peça nunca ter sido montada. Diante disso, nossa performance junto ao *Coro de Câmara Comunicantus* constitui a estreia mundial da obra, bem como sua primeira gravação.

Fig. 1. Compasso inicial de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

The image shows the first measure of the vocal score for 'Dona Nobis Pacem Op. 28'. It features six staves for different vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Mezzo Soprano, Tenor 1, Tenor 2, and Baixo. The tempo is marked 'J:60' and the time signature is '3/4'. The lyrics for each part are: Soprano 1: 'DO - - - -'; Soprano 2: 'NA - - - -'; Mezzo Soprano: 'NO - - - -'; Tenor 1: 'BI - - - - (S)'; Tenor 2: 'PA - - - -'; Baixo: 'CEM - - - -'. The notation includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

A frase que dá título à peça compõe seu único conteúdo textual. Um dos primeiros aspectos que nos chamou a atenção é que o número de sílabas da frase *Dona Nobis Pacem* corresponde ao número de linhas vocais da obra, como vemos em seu compasso inicial

(figura 1), em que cada naípe canta, respectivamente, um dos fonemas dessa frase. Esse procedimento é presente em toda a peça e através dele vemos que o texto se converte em um dos importantes elementos para a construção textural e de massas sonoras, pois suas sílabas são exploradas timbricamente. O recurso de fragmentação de palavras em seus fonemas é bastante encontrado na produção coral do século XX, e identificado tanto em outras obras de Lindembergue Cardoso quanto de outros compositores brasileiros contemporâneos a ele.

A frase em latim *Dona Nobis Pacem* significa “dá-nos a sua paz” e compõe a última linha do texto litúrgico *Agnus Dei*, que integra o ordinário da missa católica, mas também é utilizada de forma isolada em inúmeras obras vocais do repertório erudito ocidental. Especificamente na obra que estamos analisando, para além do significado religioso, o texto tem relevante representação simbólica e relaciona-se diretamente ao principal material harmônico-melódico sobre o qual a composição é construída.

## Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora: aspectos contextuais

Dentre as características composicionais que marcam o conjunto de obras de Lindembergue Cardoso, autores como Gomes (2002), Pérez (2009) e Nogueira (2012) destacam a exploração de um acorde denominado “Acorde dos Sinos<sup>13</sup> da Igreja de Livramento de Nossa Senhora”<sup>14</sup>, formado pelas sucessões das quartas, Fá sustenido, Si, Mi e La (por vezes também aparecendo com notas homônimas a essas). Pérez (2009) dedica um capítulo de sua tese de doutorado para o assunto, no qual cita quatorze exemplos de obras compostas entre 1966 e 1985, em que o material é encontrado e também discute a relação que o agregado de alturas tem com as atitudes composicionais de membros do Grupo de Compositores da Bahia e com a memória afetiva que Lindembergue expõe em suas composições. Na obra *Dona Nobis Pacem Op. 28* identificamos este agregado de alturas como um *acorde motivico*, pois constitui o elemento central do desenvolvimento melódico-harmônico e simbólico da composição. O acorde é apresentado no primeiro compasso da peça, como podemos ver na figura 2, e utilizado – majoritariamente – em sua forma aberta (com dobramentos). Identificamos um momento da peça em que o agregado aparece em sua “posição fundamental”, com os intervalos fechados.

---

<sup>13</sup> Como o título do agregado das alturas é extenso, no decorrer de nosso trabalho iremos denomina-lo como *acorde dos sinos* ou nos referir a ele como acorde motivico.

<sup>14</sup> A igreja de Livramento de Nossa Senhora é a Catedral da cidade natal do compositor, que leva o mesmo nome.

Fig. 2. Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora na obra  
*Dona Nobis Pacem Op. 28.*



Fonte. Elaborada pelo autor

Apresentamos na tabela a seguir as quatorze obras analisadas por Pérez (2009) em que este agregado é recorrente, organizadas cronologicamente e acompanhadas de seu meio de expressão. Os dados das obras foram retirados do catálogo de Nogueira (2009). Observamos que oito, das quatorze obras apresentadas, têm algum caráter religioso, aspecto que acentua a característica simbólica do material musical, como seu próprio título sugere. Outro aspecto a ser destacado é que a data das duas primeiras obras coincide com o período de formação do Grupo de Compositores da Bahia (GCB), do qual Lindembergue Cardoso foi um dos membros fundadores.

Tab. 1 - Obras em que o “Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora” foi identificado por Pérez (2009).

| ANO  | OBRA   | MEIO DE EXPRESSÃO   |
|------|--|---|
| 1966 | <i>O Fim do Mundo Op. 1</i>                      | Coro (SATB) e instrumentos                                |
| 1966 | <i>A Festa da Canabrava Op. 2</i>                | Orquestra   |
| 1969 | <i>Procissão das Carpideiras Op. 8</i>           | Contralto, Coro Feminino e orquestra                      |
| 1970 | <i>Espectros Op. 10</i>                          | Coro (SATB) e orquestra                                   |
| 1971 | <i>Kyrie-Christe Op. 22</i>                      | Soprano, Coro (SATB), trombone tenor e quinteto de cordas |
| 1972 | <i>Santo Op. 23</i>                              | Coro (SATB)   |
| 1972 | <i>Sanctus Op. 26</i>                            | Coro (SATB) e órgão                                       |
| 1973 | <i>Sedimentos Op. 27</i>                         | 2 violinos, viola e violoncelo                            |
| 1973 | <i>Dona Nobis Pacem Op. 28</i>                   | Coro (SSMsTTB)  |
| 1974 | <i>Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32</i> | Dois Coros (SATB) e orquestra                             |
| 1975 | <i>Caleidoscópio Op. 40</i>                      | Coro (SATB)   |
| 1976 | <i>Ave Maria Op. 46</i>                          | Soprano e Coro (SATB)                                     |
| 1982 | <i>Rapsódia Baiana Op. 85</i>                    | Orquestra   |
| 1985 | <i>Sinfonia Op. 100</i>                          | Orquestra   |

Fonte: Elaborada pelo autor.

O Grupo de Compositores da Bahia (GCB) foi um movimento artístico de vanguarda que se organizou dentro do contexto do ensino de música da Universidade Federal da Bahia e teve como seu marco inicial um concerto organizado pelo compositor Rinaldo Rossi na Semana Santa de 1966, em Salvador, onde foram estreados sete pequenos oratórios para coro, sopros e percussão, de compositores que vieram a formar o grupo, como destaca Gomes:

Na ocasião, foram apresentadas as obras: *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, de Ernst Widmer; *Elegia – Eu Vos Anuncio o Consolação*, de Fernando Cerqueira (1941), *Nu*, de Jarmy Oliveira (1944); *Exortação Agônica*, de Milton Gomes (1971-1973); *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, de Rinaldo Rossi (1945-1984?); *Pilatus*, de Nicolau Kokron Yoo (1936-1971); e *Impropérios*, de Antônio José Santana Martins [Tom Zé] (1936). Além dos compositores anteriormente mencionados, como membros fundadores, participaram: Lindembergue Cardoso (1939-1989), Carlos Rodrigues de Carvalho (1951) e Carmen Metting Rocha (1974) (GOMES, 2002, p.1).

Pérez (2009) levanta a hipótese que a obra *O Fim do Mundo Op. 1* (1966), de Lindembergue Cardoso, teria sido composta para mesma ocasião, mas foi estreada no ano seguinte, 1967, na inauguração do Teatro Castro Alves, também em Salvador. Além da unidade temática, as obras apresentadas nesse concerto partilham de características musicais similares. Como procedimento composicional comum encontrado nelas, Pérez (2009) destaca o uso de agregados de alturas, formados pela superposição de intervalos de quartas ou quintas que “são utilizados ora expressivamente ora estruturalmente pelos compositores acima citados e tendo em conta o conceito de equivalência de oitava” (PÉREZ, 2009, p. 392).

Todos os compositores que formaram o GCB eram alunos do compositor Ernst Widmer à época do surgimento do grupo e Pérez sugere que foi a partir da composição *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, de Widmer, que as demais obras foram escritas. Para o autor, o *acorde dos sinos*, acima referido, também teve origem nesta mesma composição. Encontramos duas análises da peça *Officium Sepulchri* que nos possibilitam delinear importantes paralelos com a obra de Lindembergue. A primeira análise, de Ilza Nogueira (2001), acompanha a edição da partitura da peça, publicada pela UFBA, e a segunda é presente no trabalho de Pérez, e tem como principal intuito identificar a gênese do acorde de quartas tão explorado por Lindembergue e também evidenciar a relação de mestre-discípulo construída com Widmer.

A obra *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, foi escrita para três sopranos solistas, coro SATB, sopros e percussão, com 4’30” de duração. A temática da obra refere-se à cena da ressurreição de Jesus, apresentada nos evangelhos da Bíblia, na qual tem como personagens principais Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, Salomé<sup>15</sup> e o anjo que anuncia a ressurreição. O texto da obra compõe o diálogo curto entre os anjos e as mulheres e é utilizado tanto em latim, quando em português. Nogueira (2001) destaca que a organização harmônica da peça é composta a partir de sequências de intervalos de quinta e traça uma comparação composicional com a peça *A Catedral Submersa*, de Debussy.

---

<sup>15</sup> Conforme consta no evangelho de Marcos, capítulo 16, versículo 1.

Em toda a primeira parte, é notável a organização harmônica formada basicamente a partir de seqüências de quintas, formando contextos mais ou menos densos, variando geralmente de tricordes a hexacordes. Essa formação harmônica nos traz à memória certos exemplos da literatura ocidental cujo programa extra-musical conduz à ideia do efeito de sinos, como, por exemplo, *A Catedral Submersa* de Debussy. Se no catolicismo romano os sinos simbolizaram o paraíso e a voz de Deus, e suas funções mais difundidas são a anúncio de eventos, a expressão de júbilo, ou marcar momentos significativos num ritual, vemos com propriedade o uso dessa simbologia sonora nesta peça de Widmer. A estrutura acústica complexa dos sinos, com seus parciais harmônicos e inarmônicos, faltando clareza de definição, é elaborada através de choques cromáticos, para os quais uma outra função dificilmente se compreenderia. O objetivo composicional parece ser a evolução de campos harmônico que se alternam ou se superpõem, que se adensam ou diminuem através de maiores ou menores superposições de quintas, e se diferenciam através da distribuição em registros, bem como do uso de segmentos de quintas sequentes completos ou incompletos, à maneira como o faz Debussy na sonoridade diatônica da sua *Catedral Submersa*. (NOGUEIRA, 2001, p.12)

Como veremos adiante, os procedimentos composicionais descritos por Nogueira, bem como a simbologia explorada através deles, aproximam-se bastante dos recursos e ideias encontradas em *Dona Nobis Pacem Op. 28*. De forma também comparativa, Pérez, em sua análise, assemelha a estrutura de alturas dodecafônicas encontradas em *Officium Sepulchri* com a série dodecafônica identificada no *Concerto para violino*, de Alban Berg, “a qual também, mas de uma outra forma valoriza o intervalo de quinta perfeita (intervalo 7), intervalo que para Alban Berg estava associado à morte, como se pode verificar no terceiro acto de *Wozzeck*, e no momento da morte do Dr. Schön, em *Lulu*.” (PÉREZ, 2009, p. 381-382). Para o autor, “o material musical de ambos os compositores participa da mesma estrutura musical e simbólica, a saber: sucessão de acordes tríade e um símbolo fúnebre na finalização, além da valorização do intervalo de quinta. (Idem, p. 382).

Apesar de agregados semelhantes serem encontrados nas obras apresentadas na Semana Santa de 1966 pelos compositores do GCB, para Pérez, é no conjunto de obras de Lindembergue Cardoso (dentro do contexto do movimento baiano), que o material simbólico-musical se transforma em marca pessoal e intransmissível. “Lindembergue Cardoso apropriou-se dos Símbolos, utilizou-os até em contextos mais ‘profanos’, onde talvez o Sentido Original se dilui num sentido mais estrutural ou ocasional. (Idem, p. 399)

Em *Dona Nobis Pacem Op. 28* vemos que o *acorde dos sinos* constitui um importante elemento simbólico e representativo de diferentes **gestos musicais**, por meio dos quais o compositor busca representar, principalmente, sonoridades que retratam badaladas de sinos, em seus diversos tipos de repique. Em seu artigo *O uso musical do silêncio*, Ramos (1997, p. 148) vincula e define o termo gesto musical ao “momento em que o discurso musical se



constrói a *partir de* ou *sobre* uma referência exterior a ele mesmo”, para Ramos o gesto musical encontra-se no “momento em que a música aborda ou assume discursos externos a ela, qualquer que seja este exterior”.

O autor identifica o uso do gesto musical em dois grandes níveis no discurso musical: 1) “O gesto musical sobre referência musical” e 2) “O gesto musical sobre referências não-musicais”. No primeiro enquadram-se composições que adotam o gesto musical de forma metalinguística: quando em uma obra encontramos referências a outras composições, como, por exemplo, o Primeiro Movimento da *Quinta Sinfonia* de Mahler, que faz alusão direta ao tema da *Quinta Sinfonia* de Beethoven. O gesto sobre referência musical também pode ser conceitual, “em que o comentário se dá menos a obras específicas e mais a ideias musicais ou à música como própria entidade”. (Idem, p. 150)

Já “o gesto musical sobre referências não-musicais” traz ao discurso musical alusões à literatura, imagens visuais, natureza e psicologia. Dentro deste campo encontram-se os “gestos musicais descritivos” e “gestos musicais dramáticos e/ou narrativos”. Na conceituação de Ramos esses dois eixos ainda podem ser subdivididos da seguinte forma:

A) GESTOS MUSICAIS DESCRITIVOS

- a- Gestos musicais descritivos de situações psicológicas;
- b - Gestos musicais descritivos de situações visuais;
- c - Gestos musicais miméticos.

B) GESTOS MUSICAIS DRAMÁTICOS E/OU NARRATIVOS

- a - Inflexionais;
- b - Integrados à ação como narração de fatos e enredos;
- c - Integrados à representação de um papel teatral. (Idem, p. 150-151)

Os “gestos musicais descritivos de situações psicológicas” relacionam-se a obras que buscam, no tratamento do material musical, reproduzir determinadas sensações e emoções, de forma intencional. Podemos tomar como exemplo disso a segunda canção do conjunto para coro *a cappella Trois Chansons* (1914-15), de Maurice Ravel. Em *Trois beaux oiseaux du Paradis* (Três lindos pássaros do paraíso), o compositor refere-se à Primeira Guerra Mundial e com uma expressão nacionalista relaciona os três pássaros às três cores da bandeira da França. Quando os gestos procuram retratar um objeto visual através do contorno musical melódico, pelo encaminhamento harmônico ou rítmico, podem ser classificados como “gestos musicais descritivos de situações visuais”. Podemos tomar como exemplo o método adotado por Villa-Lobos, denominado milimetrização, que retrata o contorno geométrico de uma paisagem em linhas melódicas. Uma de suas obras mais conhecidas relacionadas a essa técnica é a *Sinfonia nº6*, que leva o subtítulo *Sobre a Linha das Montanhas do Brasil*.

Recursos descritivos mais onomatopaicos constituem “gestos musicais miméticos”, pois “buscam aproximações com sons característicos de vida, seja na natureza ou em alguma ação do homem ou seus inventos. A ideia é utilizar este tipo de imitação trazendo o material assim obtido para uma organização de fato musical.” (RAMOS, 1997, p. 153). Ramos destaca diversas obras renascentistas em que encontramos esses recursos, como *Il Grillo è buon cantore*, de Josquin des Près, que imita o canto de um grilo. Também se aproxima desse gesto a referência aos sinos, proposta na análise de Ilza Nogueira, da obra *Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer.

Como parte dos “gestos musicais dramáticos e/ou narrativos”, destacamos o gesto inflexional, definido pela adoção no discurso musical de recursos da entonação do discurso falado.

Certas cadências afirmativas ou suspensivas, certos adiamentos no perfil melódico, certos descompassos rítmicos podem conferir ao discurso musical uma extrema proximidade com o discurso (narrativo, coloquial ou dramático) falado. Justapostos ao texto, tanto recitativos, em óperas cantatas, tantos madrigais, tantas obras contemporâneas, tantas canções populares buscaram este caminho (Idem, p. 156).

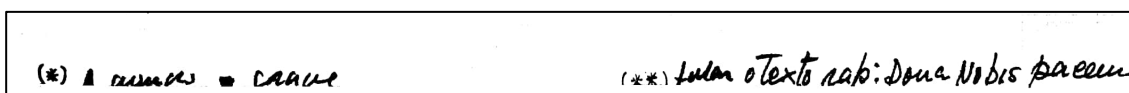
O conjunto de obras de Lindembergue Cardoso é permeado por diferentes gestos musicais. Rastros de memória relacionados a alguma experiência de vida, desde sua infância e juventude, até o período de maturidade do compositor, é um aspecto a ser destacado. Pelos fatos apresentados, vimos que o *Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora* foi imbuído de alguma simbologia religiosa a partir dos materiais musicais que o compositor tomou como referenciais. Porém, como fator externo ao contexto do Grupo de Compositores da Bahia, Lindembergue intitula o agregado de alturas referindo-se aos sinos da Catedral de sua cidade natal, Livramento de Nossa Senhora, localizada na região da Chapada Diamantina. Além disso, diversas obras em que o acorde é encontrado são contextualizadas no ambiente religioso e social, vivido por Lindembergue em sua infância e juventude.

## Questões notacionais

O documento da partitura que tivemos acesso refere-se à cópia do manuscrito autógrafo do compositor, composto de quatro páginas e foi adotado como principal recurso visual na montagem da vídeo-partitura. Na partitura observamos o uso de notação mista, com predominância de grafia tradicional e adoção de notação não tradicional associada a propostas de escrita rítmica com durações indeterminadas, uso recursos vocais não convencionais e seções de caráter improvisatório. A partitura não é acompanhada de bula explicativa. No rodapé da página 3 (figura 3) o compositor faz indicação do significado de dois elementos (figura 4). Apesar da cópia do documento cortar parte do texto, na figura 3

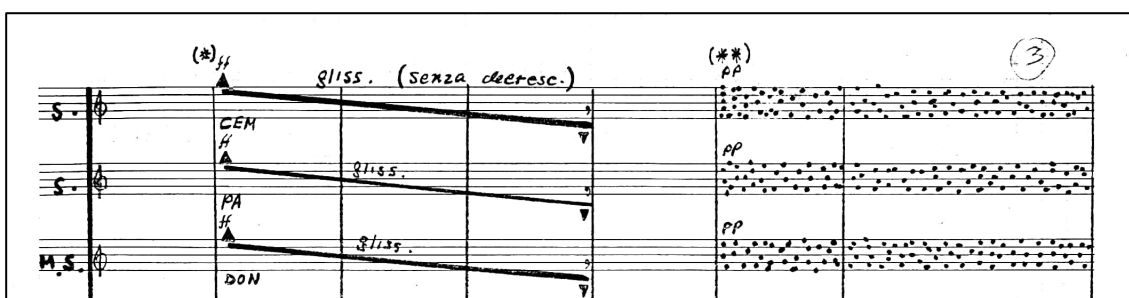
conseguimos identificar que o primeiro asterisco é relacionado às setas de regiões frequenciais, em que está escrito *agudo* e *grave* e os dois asteriscos seguintes referentes aos elementos pontilhísticos, para os quais o compositor instrui “*falar o texto rápido: Dona Nobis Pacem*”.

Fig. 3. Rodapé da página 3 da cópia do manuscrito autógrafa da peça *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fig.4. Elementos identificados pelo compositor na obra *Dona Nobis Pacem Op. 28*.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

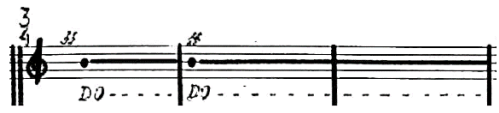
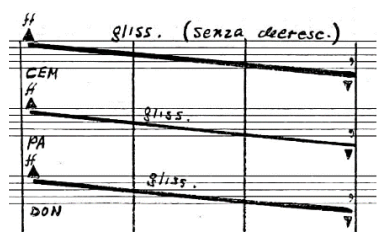
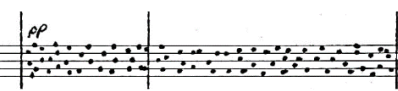

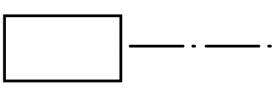

O *glissando* entre regiões frequenciais é comum em outras obras e de fácil identificação, porém, o elemento grafado com pontilhismos não seria identificável sem a anotação do compositor. A primeira versão da partitura que tivemos acesso estava com o rodapé cortado. Por essa razão, em nossas análises iniciais, tendo como base o estudo interpretativo e notacional da produção coral de Lindembergue realizado em nossa pesquisa de mestrado<sup>16</sup>, levantamos a hipótese de que o pontilhismo poderia representar a exploração dos fonemas isolados da frase *Dona Nobis Pacem* em *staccato*, diferindo completamente da proposta original do compositor. Ponto que ratifica a importância de bulas explicativas em peças que utilizam novas grafias, pois pela dificuldade de sistematização, é comum que um mesmo símbolo apresente significados distintos em diferentes composições.

Através de investigação realizada em nossa pesquisa de mestrado na qual levantamos e identificamos os símbolos de notação não tradicional adotados em toda obra coral de Lindembergue Cardoso, conseguimos entender com facilidade as demais propostas de grafia utilizadas na peça, mas para intérpretes não familiarizados a esse tipo de repertório, talvez alguns símbolos possam representar uma barreira interpretativa. Apresentamos, abaixo, uma

<sup>16</sup> Em nossa dissertação de mestrado (COCARELI, 2018) identificamos que a maioria das peças em que a grafia com pontilhismos era recorrente representavam atividades sonoras em *staccato*, com uso de fonemas ou sons curtos.

pequena tabela explicativa (tabela 2), contendo os símbolos não tradicionais encontrados nesta peça, bem como seu significado.

Tab. 2. Tabela explicativa – notação não tradicional em *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

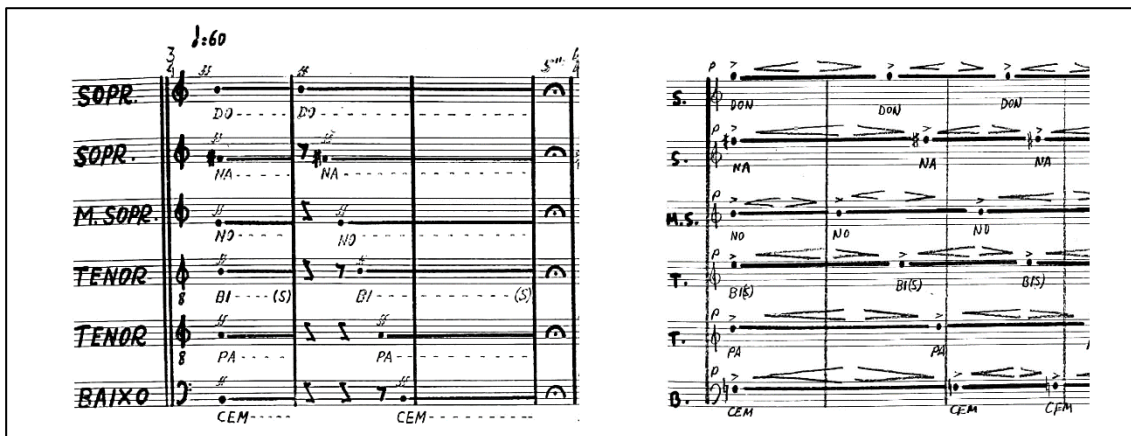
| NOTAÇÃO   | SIGNIFICADO   |
|---|---|
|    | <p><b>Som sustentado com altura determinada</b><br/>                     Sua duração pode ser determinada pelo contexto rítmico do compasso, de forma estrita, ou com duração aproximada.</p> |
|    | <p><b>Glissando entre regiões frequenciais</b><br/>                     Do mais agudo possível para o mais grave possível.</p>  |
|   | <p><b>Falar o texto rápido: Dona Nobis Pacem</b><br/>                     O símbolo pontilhístico também indica bastante atividade sonora.</p>  |
|  | <p><b>Indicação rítmica</b><br/>                     O corte na haste significa que se deve realizar o movimento rítmico o mais rápido possível.</p>  |
|  | <p><b>Módulo de caráter improvisatório</b><br/>                     O quadrante representa o módulo onde o material musical é inserido e o sinal de tracejado representa sua repetição.</p>   |
|  | <p><b>Voz falada</b><br/>                     Voz falada com ritmo determinado.</p>   |

Fonte: Elaborada pelo autor, utilizando imagens da cópia do manuscrito autógrafo da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Apesar de adotar o pentagrama e o sistema rítmico proporcional em toda a obra, ao indicar sons de longa duração, Lindembergue Cardoso opta pela notação não tradicional de sons sustentados, sem mensurar, necessariamente, a duração das notas (figura 5). Como a notação está inserida dentro dos compassos, com exceção da terceira parte da obra, conseguimos mensurar os valores desses sons a partir do conhecimento de leitura tradicional. Entendemos que o uso desse elemento nos traz, além de uma percepção estilística comum

ao momento em que a obra foi composta, uma indicação interpretativa relacionada à construção de sonoridade proposta pelo compositor.

Fig. 5. Exemplo do uso de sons sustentados em *Dona Nobis Pacem Op. 28*.



Fonte: Excertos da cópia do manuscrito autógrafa da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Fig. 6. Módulos de caráter improvisatório.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28*

Fig. 7. Indicação de voz falada.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Identificamos outros dois símbolos presentes na partitura sem indicação de significado, ambos na última página da peça. No primeiro, Lindembergue Cardoso propõe módulos de caráter improvisatório. Cada módulo (quadrante em que estão inseridas as notas) é composto por duas alturas. O símbolo de corte na haste das notas significa que essas figuras devem ser executadas da forma mais rápida possível e o sinal de tracejado refere-se à repetição do material (figura 6). O último símbolo não tradicional utilizado indica uso de voz falada e

encontra-se no compasso final da peça, em que todo o coro deve falar a palavra **pacem** em dinâmica *ff* (figura 7).

## Incongruências do manuscrito

Ao longo do estudo de uma obra, principalmente direcionada à performance, é comum observarmos erros ou incongruências de edições ou manuscritos, que se destacam muitas vezes por não serem parte do contexto musical em que estão inseridos. No trabalho analítico e de montagem de *Dona Nobis Pacem Op. 28*, identificamos três alturas, duas localizadas na linha de soprano 2 uma na linha de mezzo-soprano que, ao que tudo indica, foram grafadas de modo errado. Além desses apontamentos, encontramos uma falta de colocação de texto no compasso 13, na linha de mezzo-soprano.

O compositor explora o recurso de fragmentação das palavras em suas sílabas em grande parte da obra e ao utilizar o texto “bis”, em geral, indica a localização aproximada da articulação da consoante “s”. Contudo, no compasso 13 vemos a falta da consoante em questão (figura 8). Como o compositor não adota o uso do fonema [bi] em nenhum momento da peça, entendemos que houve um esquecimento de grafar a consoante “s” nesse compasso.

Fig. 8. Falta da consoante [s] na linha de soprano 2 – compasso 13.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

Com relação aos erros e incongruências das alturas, a primeira ocorrência foi identificada na linha das sopranos 2, no compasso 5, no qual todas as vozes realizam movimento melódico repetitivo, de alternâncias das notas com intervalos de segunda, que remete visualmente ao padrão geométrico de ziguezague. Ao final do compasso, no quarto tempo, vemos que somente o naipe de soprano 2, que alternava entre as alturas Fá sustenido e Sol, repete o Sol. Dentro do contexto melódico-harmônico entendemos que houve um pequeno na grafia e inserimos a nota Fá sustenido no lugar do Sol (figura 9).

Fig. 9. Altura grafada errada na linha de soprano 2 – compasso 5.

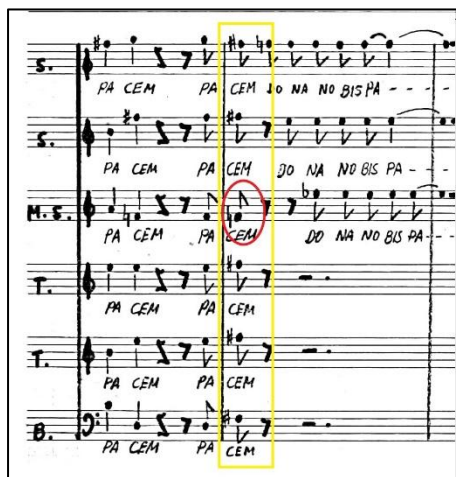


Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

O segundo caso, localizado no compasso 20, vemos que a partir de um *cluster* formado por todos os naipes no compasso 19, as vozes encaminham-se para um uníssono em Fá sustenido, exceto a linha do mezzo-soprano, que está grafada como Fá natural (vide figura 10). Observamos que neste momento não há nenhuma indicação diferenciada de dinâmica ou articulação para o naipe de mezzo, que o destacaria dos demais, pois pelo som da massa do coro, esse Fá natural praticamente não seria ouvido. Além disso, interpretamos a condução ao uníssono como uma finalização da proposta musical, pois o compositor introduz, logo em seguida, uma nova ideia. Portanto, alteramos o Fá natural por um Fá sustenido.

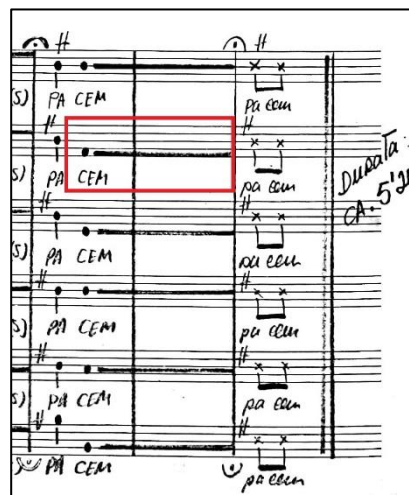
A terceira nota foi de identificação mais intuitiva e refere-se à última altura cantada pelas sopranos 2 no compasso 71, ao final da obra (figura 11). Como já apresentado no texto, a estrutura melódica-harmônica da peça é baseada no *acorde dos sinos* e, em todos os momentos que este agregado é utilizado, as sopranos 2 cantam a altura Fá sustenido. Porém, neste compasso, o Fá está natural, mas sem indicação de bequadro, o que nos leva a entender que foi um erro de cópia do compositor.

Fig. 10. Altura incongruente na linha de mezzosoprano - compasso 20.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

Fig. 11. Altura grafada errada na linha de soprano 2 - compasso 71.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

## Estrutura formal

Dividimos a obra em quatro partes, com uma introdução e codeta. A estrutura da obra não expressa simetria e essas partes são de fácil identificação em uma análise inicial da partitura, pois apresentam características musicais contrastantes entre si. O fator que produz interdependência entre elas é a presença condutora do *acorde motivico*. Nessas partes observamos alguns momentos de transição, mas que não configuram, necessariamente, subseções, por isso optamos em apresentar a tabela da estrutura com uma visão macro da forma da obra. Na análise interpretativa adotamos a terminologia de **partes** para a divisão formal, pois no processo de montagem da peça fizemos uma nova divisão. A partir dessa grande estrutura, para as gravações individuais dos coralistas, organizamos as partes em **seções** menores, nomeadas por letras.

Tab.3. Estrutura forma identificada em *Dona Nobis Pacem Op.28*.

| PARTES    | Intro | 1    | 2     | 3     | 4     | Codeta |
|-----------|-------|------|-------|-------|-------|--------|
| COMPASSOS | 1-4   | 5-22 | 22-43 | 44-60 | 61-66 | 67-73  |

Fonte: Elaborada pelo autor.

## Introdução da obra

Na introdução da peça, composta por quatro compassos, o compositor apresenta alguns dos principais materiais e ideias musicais que serão desenvolvidas no decorrer da composição, relacionados ao tratamento do texto, das alturas, ritmo e uso do silêncio. Como vemos na



figura 12 e já citado em nosso trabalho, no primeiro compasso da obra, Lindembergue expõe o texto em forma de bloco, fragmentando-o em suas sílabas. No compasso seguinte o compositor lança mão do mesmo material melódico e textual, com uma proposta rítmica diferente, ao criar um efeito cascata a partir de entradas sucessivas das vozes, tendo diferença de uma colcheia para cada ataque (destacado em verde), tornando claro ao ouvinte o conteúdo textual, agora de forma linear.

A introdução da peça corresponde ao único momento em que é adotada a métrica ternária (destacado em vermelho). A partir do compasso 5 a proporção se torna quaternária e, graficamente, não é mais alterada. Destacamos em azul a fermata de silêncio com duração de 5 segundos, sinalizada acima do sistema. Todos os silêncios gerais da peça são grafados por meio de fermatas, sendo este o único ponto onde há indicação cronométrica de duração.

Fig. 12. Introdução de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

## Parte 1

Quebrando o silêncio de cinco segundos, tem início o que denominamos como primeira parte da obra. Composta por 17 compassos (compasso 5-22), essa grande seção é marcada pelo desenvolvimento dos elementos rítmicos e melódicos, que geram um processo de adensamento progressivo da textura, tanto em seu sentido horizontal, quanto vertical. No que concerne ao tratamento rítmico, o compositor opta por uma escrita estrita e de difícil execução para o coro, trabalhando com polirritmias e criando a sensação de aceleração por meio da mudança de figuras, sem alterar o andamento.

Entre os compassos 5 e 14 identificamos um processo imitativo, o qual denominamos como *progressão rítmica*, que resulta em uma polirritmia complexa desenvolvida por meio da

superposição de divisões rítmicas de 3 contra 2. Para melhor compreensão da progressão, elaboramos uma redução rítmica desse trecho, com as sequências de divisões realizadas pelas vozes a partir do compasso 5 (figura 13). Ao analisarmos a partitura da obra, veremos que não há mudança rítmica em um mesmo compasso, cada compasso utiliza apenas uma divisão. Na redução optamos por adotar cores diferentes para cada figura rítmica de forma a ressaltar visualmente o processo que descreveremos.

O processo imitativo tem início a partir de um movimento homorrítmico em colcheias – que se estende por três compassos. As sopranos iniciam a aceleração dos valores com uso de semicolcheias no compasso 8. A partir do compasso 9 instaura-se a polirritmia com cada voz utilizando uma divisão rítmica diferente. Entre os compassos 9 e 12 observamos o desenvolvimento da progressão que culmina com todas as vozes executando sextinas no compasso 13. Utilizamos o termo *progressão*, pois identificamos que todos os naipes realizam o processo de aceleração a partir da mudança de figuras rítmicas mais longas para mais curtas, com o uso de quiálteras, o que resulta no adensamento textural em seu sentido horizontal. As vozes encaminham-se para a sextina de forma gradativa e sucessiva a partir das sopranos 1, por meio da imitação, mas não de forma estrita em todas as vozes. Destacamos em azul a imitação estrita que ocorre entre soprano 1 e soprano 2, que não fazem uso de tercinas de colcheias. Destacamos em verde a imitação estrita que ocorre entre mezzo-soprano, tenor 1 e tenor 2, que utilizam respectivamente colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias e sextinas. O naipe dos baixos, no processo imitativo, não utiliza figuras de semicolcheias, passando das tercinas de colcheias para as sextinas, por isso não está destacado como os demais.

No compasso 9, onde cada naipe apresenta uma divisão rítmica diferente, ocorre o maior grau de polirritmia e podemos destacar como o momento de maior densidade no sentido vertical, que se dá pela superposição rítmica, associada ao tratamento das alturas e também ao uso de diferentes fonemas entre as vozes.

Ao analisarmos os componentes melódicos, verificamos a presença do *acorde motivico* em todos os compassos. As mudanças intervalares que acontecem entre as vozes partem desse acorde e retornam para ele. Na construção das linhas dos naipes, também observamos que cada divisão rítmica é acompanhada de um movimento intervalar diferente, partindo de intervalos de segundas e, conforme a progressão se desenvolve, as vozes chegam a atingir saltos de terças e/ou quartas.

Fig. 13. Redução da progressão rítmica da parte 1 – *Dona Nobis Pacem Op.28*.

**Redução Rítmica**  
Parte 1 - *Dona Nobis Pacem Op.28*

Denise Castilho Cocareli Lindembergue Cardoso

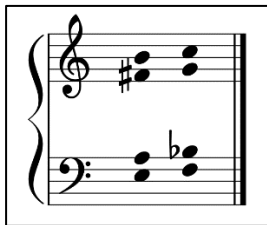
The score is divided into two systems. The first system covers measures 5-10, with measure 5-7 labeled as 'Comp. 5-7'. The second system covers measures 11-14. The vocal parts are: Soprano 1, Soprano 2, Mezzo-soprano, Tenor 1, Tenor 2, and Baixo. The notes are color-coded: orange for the first system, blue for the second system, green for the third system, and pink for the fourth system. Brackets indicate rhythmic groupings: '6' for sixteenth notes and '3' for triplet eighth notes.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Ao extrairmos as notas utilizadas nos compassos 5 e 6 identificamos, além do acorde motivico, alturas que se referem a transposição deste acorde uma segunda menor acima (figura 14) acentuando a movimentação paralela. Porém esse tratamento ocorre somente neste momento, não constituindo nenhum padrão dentro da obra. Observamos que no decorrer da progressão o compositor cria agregados com diferentes características, ora com

caráter mais cromático, ora mais diatônico. No compasso 9 – que já destacamos como momento de maior densidade textural – verificamos o uso de um agregado cromático constituído das alturas entre Mi e Dó (figura 15). No compasso 13, em que todas as vozes estão em sextinas, identificamos a utilização de todas as alturas que compõe a escala de Dó maior, acrescido o Fá sustenido, que integra o acorde motivico (figura 16).

Fig. 14. Acorde motivico transposto, identificado nos compassos 5 e 6.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Fig. 15. Agregado cromático do compasso 9 – *Dona Nobis Pacem Op.28.*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Fig. 16. Alturas extraídas do compasso 13 – *Dona Nobis Pacem Op.28.*



Fonte: Elaborada pelo autor.

O processo que denominamos como *progressão rítmica*, se encerra no compasso 14, em que há uma brusca mudança rítmico-melódica e textual: pela primeira vez na peça temos um movimento homofônico no qual todas as vozes executam o mesmo texto com sons sustentados (acorde motivico dos sinos). O desenvolvimento da dinâmica no compasso anterior, com um crescendo bastante expressivo e todas as vozes em sexta, acentua o adensamento tímbrico, bem como o contraste da textura. Entre os compassos 14 e 18 encontramos uma única mudança harmônica, localizada no compasso 17, em que o compositor cria um *cluster* a partir da superposição dos acordes de fá maior (vozes masculinas) e fá sustenido maior (vozes femininas). Em seguida há o retorno ao acorde motivico em formação fechada (o único momento da obra em que isso acontece). No início do compasso 20 destacamos um uníssono, em Fá sustenido, que acontece entre dois *clusters*: o primeiro (destacado em verde) com um pentacorde composto pelas alturas Ré, Mi, Fá, Fá sustenido e Sol, enquanto o segundo, um *cluster* cromático nas vozes femininas, retomando a proposta rítmica apresentada na introdução da peça, criando um efeito de entradas em cascata.

Fig. 17. Excerto da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28* – compassos 13-21.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

Apesar de não identificarmos nenhuma caracterização serial, verificamos que o compositor perfaz o total cromático dos 12 sons, a partir do compasso 5 e finaliza esse total com o Mi bemol das mezzo-sopranos no compasso 20 (destacado em lilás na figura 17), como uma presença que demonstra a ausência anterior. Por essa razão entendemos que toda essa estrutura pertence a uma mesma grande ideia, porém, auditivamente podemos compreender, também, os compassos 20-21 como um momento de transição. Com o intuito de enfatizar a tensão harmônica criada no agregado das vozes femininas do trecho em questão, em nossa interpretação da obra, propusemos uma mudança de andamento, com um *rallentando* que retoma o andamento original na entrada das vozes masculinas do compasso 22.

Em nossa concepção interpretativa, compreendemos que a organização dos materiais musicais proposta pelo compositor, com ênfase no desenvolvimento da progressão que descrevemos, faz prevalecer ao ouvinte a movimentação de massas sonoras, como um gesto musical mimético<sup>17</sup>, que remete à descontinuidade e somatória de harmônicos produzida por

<sup>17</sup> A partir da conceituação proposta por Ramos (2003).

sinos de uma igreja em seus diferentes toques, que por vezes começam juntos e, paulatinamente, criam, também, sensações polirrítmicas.

## Parte 2

A segunda parte da obra se estende do compasso 22 ao 43 e configura a seção em que encontramos o maior contraste de textura e uso de diferentes recursos de caráter indeterminado. No momento central desta parte o compositor trabalha com duas camadas bem distintas entre as vozes masculinas e femininas. Enquanto as vozes masculinas executam um ostinato apresentado em cânone, o compositor propõe blocos de sons com as vozes femininas através de *clusters* com alturas determinadas, *glissandos* explorando regiões frequenciais extremas e uso de voz falada. As camadas são ainda mais evidenciadas pela diferença textual: vozes masculinas trabalham com o texto de forma linear, enquanto nas vozes femininas são usadas sílabas soltas (nos três primeiros blocos).

Assim como na primeira parte, também identificamos uma polirritmia gerada por um processo imitativo, porém o elemento rítmico não é o fator determinante para esse recurso. No compasso 22 observamos as entradas canônicas das vozes masculinas iniciadas pelo naipe dos baixos (figura 17). Identificamos a frase musical adotada como um ostinato, porque consiste em um padrão rítmico-melódico curto, que é repetido ao longo de 15 compassos ininterruptamente. Podemos observar que o caráter sincopado deste ostinato faz referência aos elementos rítmicos populares da cultura afro-baiana, sempre presentes na produção de Lindembergue Cardoso.

Fig. 18: Ostinato rítmico-melódico.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Podemos verificar na figura 19 que as linhas de tenor 1 e tenor 2 fazem uma imitação por transposição intervalar do ostinato cantado pelos baixos. Considerando a equivalência de oitava, vemos que a linha de tenor 2 é transposta uma segunda maior acima da linha dos baixos, enquanto a linha de tenor 1 é transposta uma terça menor acima dos baixos. Cada entrada tem defasagem de um tempo para outra, que resulta em um cânone rítmico.

Fig. 19: Imitação por transposição intervalar – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

The image shows a musical score for three voices: Tenor 1, Tenor 2, and Baixo. The music is in 4/4 time. Tenor 1 and Tenor 2 are in treble clef, and Baixo is in bass clef. The lyrics are "Do - na no-bis pa - cem". The score illustrates intervallic transposition imitation, where the Tenor 2 part is transposed up by a major second relative to the Tenor 1 part, and the Baixo part is transposed down by a major second relative to the Tenor 1 part. The lyrics are written below each staff.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A sensação de polirritmia se constrói na sobreposição desse padrão de forma defasada, porém, só é perceptível por conta da diferença melódica e de acentuação de texto nas vozes. Como apresentamos na figura 20, se observarmos as sobreposições rítmicas de forma isolada, tendo como parâmetro somente as unidades de valores, veremos que a partir da primeira imitação todas as semicolcheias do compasso são executadas, não havendo, na escuta coletiva, quebras de tempo. No entanto, a tensão causada pelos intervalos de segunda, além da articulação, acentuação do texto e do tratamento dado à dinâmica, expressam a mesma escrita de forma mais complexa, o que destaca a importância de analisarmos e explorarmos todos os parâmetros utilizados pelo compositor, bem como entendermos que a construção musical acontece nas relações de interdependência que os elementos têm entre si.

Fig. 20. Ritmo isolado do ostinato sobreposto – Parte 2 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

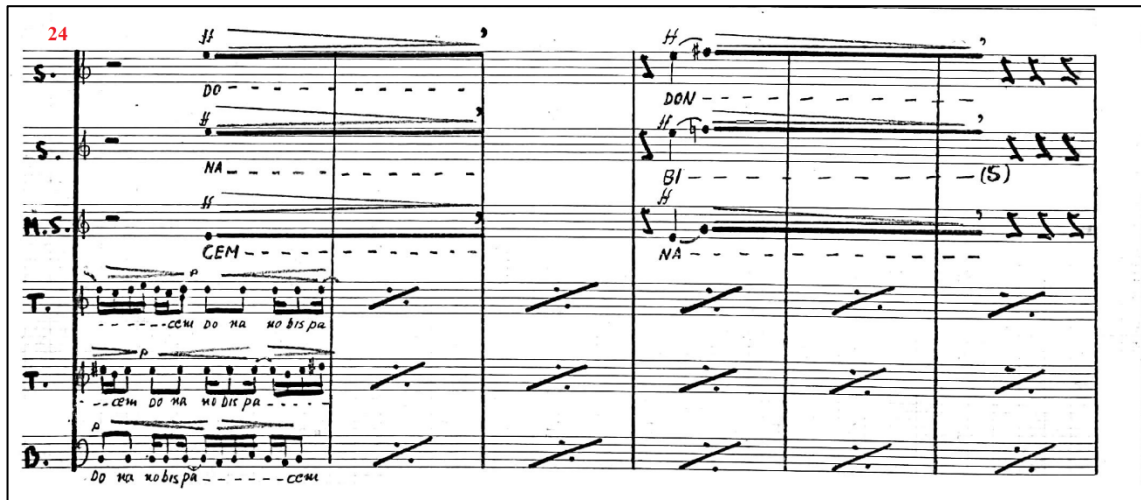
The image shows a musical score for three voices in 4/4 time, illustrating the isolated rhythm of the ostinato. The score is written for three staves, each with a 4/4 time signature. The rhythmic patterns are highlighted with red brackets below the staves, showing the overlapping nature of the ostinato across the voices.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O ostinato proposto para as vozes masculinas tem indicação de *piano* com uma sinalização de crescendo e decrescendo durante a frase. As vozes femininas entram dois compassos em seguida cantando a altura Mi (mesmos e sopranos em oitavas diferentes) em fortíssimo com um lento decrescendo, gerando o primeiro contraste entre as camadas. Na segunda entrada, as vozes femininas partem da mesma altura, mas encaminham-se para um *cluster* cromático com alturas Fá, Fá sustenido e Sol, mantendo a mesma proposta de dinâmica. Contudo, a

compressão intervalar gerada pela superposição dessas alturas, resulta em um adensamento ainda maior com relação à entrada anterior (figura 21).

Fig. 21. Parte 2 – compassos 24-29 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Um aspecto nos chamou a atenção com relação à organização melódica: analisando as alturas que têm maior predominância nos ostinatos das vozes masculinas, somadas às alturas exploradas nas vozes femininas, podemos encontrar a seguinte sequência: Si, Dó sustenido, Ré, Mi, Fá, Fá sustenido e Sol (figura 22). Constatamos que essas alturas são apresentadas em ordem ascendente, primeiro nas entradas das vozes masculinas (Si, Dó sustenido e Ré), em seguida com o unísono das mulheres (Mi) e por último no *cluster* (Fá, Fá sustenido e Sol).

Fig. 22. Sequência melódica identificada na Parte 2.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Após o *cluster* cromático, as duas próximas entradas em bloco das vozes femininas exploram materiais musicais não convencionais e sem alturas definidas. Entendemos como um ápice da tensão construída a partir dessas superposições de alturas dos compassos 27 e 28, o terceiro bloco das vozes femininas, constituído por um grande *glissando* em fortíssimo (sem decrescendo), partindo da região mais aguda possível para a mais grave, mantendo a proposta de cada naipe cantar um fonema. Aqui o aumento da densidade pela compressão indefinida dos intervalos é levado ao extremo das suas possibilidades.

No último bloco das vozes femininas, o compositor adota o recurso de voz falada, em que cada coralista deve pronunciar rapidamente, em piano, a frase *dona nobis pacem*. A resultante



dessa massa sonora nos remete ao uso de mais um gesto musical, que sugere um caráter dramático e narrativo, no qual o discurso musical que se aproxima de um contexto religioso, mas também pode se associar a um mimetismo, que nos conduz à imagem de uma procissão ou reuniões de orações das igrejas católicas.

Como vemos na figura 23, após o trabalho com camadas, identificamos o único momento da obra em que há naipes solistas (compassos 39 e 40), respectivamente, baixos e tenores 1. O acorde motivico é empregado ao final da seção, a partir de um uníssono com a altura La no compasso 41, e explorado com ritmo livre: o compositor define a duração das alturas dos naipes, mas cada coralista cria o próprio ritmo com a frase *Dona Nobis Pacem*, como uma pequena improvisação coletiva guiada. As saídas das vozes acontecem de forma sucessivas, mas invertida em comparação à proposta da introdução da obra, dos baixos para as sopranos.

Fig. 23. Parte 2 – compassos 37-43 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28*.

### Parte 3

Em contraste com as duas primeiras partes da obra, em que há muita atividade sonora, bem como a exploração de diferentes recursos concomitantes, a terceira parte apresenta uma mesma grande ideia: encadeamentos de acordes (fora do contexto tonal) com formação de *clusters* diatônicos e cromáticos, agora por meio da sustentação de alturas, com notação rítmica aproximada. O texto é apresentado como na introdução e trabalhado de forma fragmentada. Por meio do desenvolvimento rítmico, valendo-se mais uma vez de entradas subsequentes, a articulação das sílabas é manipulada para a formação da frase *dona nobis pacem* em várias direções, como, por exemplo, no principal efeito cascata entre os compassos 50 e 51, em que o ouvinte pode identificar a sequência: “*na no-bis pa-cem don-na no-bis pa-cem*”.

Nas figuras 24 e 25 inserimos todos os compassos que compõem essa parte da peça. Com relação aos aspectos frequenciais, podemos observar que há uma predominância na

condução de vozes pelo encaminhamento cromático. Ao longo dos encadeamentos, identificamos que o compositor, mais uma vez, perfaz o total cromático dos 12 sons – do compasso 44 ao 54 – a altura de Si bemol, escrita na linha de soprano 1 e destacada em verde, encerra esse ciclo. Destacamos em amarelo dois compassos que Lindemberg trabalha com alturas do campo harmônico de Dó maior, sem trazer a sonoridade tonal. As entradas sequenciais do compasso 52 sugerem uma sonoridade modal, formando o hexacorde com Mi, Fá, Sol, La, Si e Dó.

Após perfazer o total cromático, há um direcionamento harmônico para o acorde de sol maior, que se destaca em meio ao uso de inúmeros agregados diatônicos e cromáticos. Por fim, o compositor insere a sétima maior deste acorde (Fá sustenido) na linha de soprano 2 e de forma gradativa desconstrói a sugestão tonal, finalizando a seção com a montagem do acorde motivico da obra. De forma geral, também podemos compreender construção dessa seção a partir de um gesto musical mimético que faz alusão ao som de sinos, porém com um caráter oposto ao explorado na primeira parte da obra.

Fig. 24. Parte 3 (comp. 44-49) *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Sobre a escrita rítmica, em uma primeira análise visual da partitura, não é possível mensurar a duração de cada som. Observamos que após o ataque inicial em *tutti* no compasso 44 (figura 23), as demais entradas das vozes acontecem em momentos diferentes, com exceção do compasso 58, em que os ataques de mezzo-soprano e baixo coincidem. Em alguns compassos da seção temos seis entradas distintas, o que demanda precisão rítmica e gestual do regente. No trabalho de montagem da obra de forma remota, para facilitar o processo de gravação das vozes individuais, fizemos uma transcrição rítmica de toda essa parte, adequando a notação não tradicional aos moldes de uma escrita métrica e proporcional.

Provavelmente, mesmo em uma montagem da peça em ambiente presencial, o regente poderia recorrer a alguma transcrição para o seu estudo analítico e gestual, tendo em vista a dificuldade interpretativa estabelecida, a partir do grande número de entradas e cortes sem duração definida.

Fig. 25: Parte 3 (comp. 50-60) – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fonte: Excertos da cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

Experimentamos cerca de cinco transcrições diferentes até estabelecermos a versão final. Na transcrição inicial alteramos a fórmula de compasso de simples para composto, porque identificamos diferentes compassos com seis entradas distintas. Com uma divisão composta conseguiríamos inserir essas entradas de forma proporcional. Porém, isso também alterou o pulso e a duração da seção. Então, em discussões com nosso orientador, optamos por manter a proporção quaternária e o número de compassos exatos que Lindembergue propunha na partitura original, adotando o uso de quiálteras nos compassos com mais entradas ou quando entendemos que se aproximava mais da proposta gráfica original. Dessa forma não alteramos a duração dos pulsos e mantivemos a sonoridade que interpretamos a partir da notação musical usada pelo compositor. Apresentamos na figura 26 um excerto da transcrição sem as marcações de dinâmica, para destacar o trabalho realizado com a escrita rítmica.

Fig. 26. Excerto da transcrição rítmica da Parte 3 (Seção I de gravação) – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

**Dona Nobis Pacem Op. 28**  
Transcrição Rítmica - Seção I de gravação

Transc. Denise Castilho Cocareli Lindembergue Cardoso

$\text{♩} = 60$

44

Soprano 1  
Don don don don

Soprano 2  
Na na na na

Mezzo-soprano  
No no no no

Tenor 1  
Bi(s) bi(s) bi(s) bi(s) bi(s)

Tenor 2  
Pa pa pa pa

Baixo  
cem cem cem cem

Fonte: Elaborada pelo autor.

## Parte 4

Adotando um novo contraste textural com relação à seção anterior, na quarta parte da peça, Lindembergue Cardoso propõe módulos de caráter improvisatório, divididos em três blocos, com indicação de serem executados da mais forma mais rápida possível. Cada naipe executa um módulo diferente, que é composto por duas alturas, com concepção melódica que se assemelha muito à parte 1 da obra, partindo sempre do acorde motivico e criando diferentes aglomerações, desenvolvidas com uma proposta rítmica aleatória, em oposição à escrita estrita da primeira parte da peça, o que cria uma expectativa de densidade maior em comparação a primeira parte. Nos dois primeiros blocos, o compositor propõe um fonema diferente para cada naipe e no último bloco cada naipe executa dois fonemas repetidos, fator que também gera maior adensamento tímbrico e textural. Apresentamos a seguir a partitura utilizada no processo de gravação da obra, que contém os três blocos descritos acima.

Fig. 27. Parte 4 – partitura utilizada no processo de gravação da obra *Dona Nobis Pacem Op.28*.

**Dona Nobis Pacem Op. 28**  
Parte 4 - Seção J de gravação  
Lindemberg Cardoso

61

Sop. 1 *ff* na don na na

Sop. 2 *ff* don na no no

MzS. *ff* no no pa pa

Ten. 1 *ff* bis bis don don

Ten. 2 *ff* pa bis pa pa

Bax. *ff* cem cem cem cem

Fonte: Elaborada pelo autor.

## Codeta

Assim como na introdução, ao final da obra o compositor adota o silêncio total, por meio do uso de fermatas indicadas entre os compassos. A diferença com relação à introdução é que não temos indicações cronométricas. Entendemos o primeiro silêncio como estruturante, dado que separa a Parte 4 da Codeta, e os três seguintes como grandes respirações, também estruturais. Identificamos uso de homofonia e todo coro canta o mesmo texto, com fermatas separando as palavras *dona | nobis | pacem*. Como material melódico-harmônico, além do acorde motivico ao final, destacamos a exploração de um hexacorde diatônico, composto pelas alturas Sol, La, Si, Dó, Ré e Mi (figura 28), identificado nos compassos 67-70, como vemos no excerto da partitura (figura 29). No compasso 69 (destacado em vermelho), o hexacorde é apresentado de forma sequencial, a partir da linha dos baixos. Lindemberg Cardoso conclui a obra com um gesto de caráter dramático e narrativo inflexional: evocando uma palavra de ordem, temos um grande tutti em voz falada: *PACEM*. Localizando a obra em seu contexto histórico-social, de ditadura militar, podemos compreender sua temática e este gesto musical, em especial, como uma atitude de protesto frente à repressão imposta e suas tristes consequências.

Fig. 28: Hexacorde utilizado na Codeta – *Dona Nobis Pacem Op.28*.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Fig. 29. Codeta – *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

## Considerações finais

O uso não sistemático de diferentes técnicas composicionais, por vezes exploradas em uma mesma obra, configura uma característica que marca tanto a produção de Lindembergue Cardoso, como destacado por Pérez (2009), quanto reflete a postura experimental do movimento artístico que o compositor fez parte.

O eclétismo em Lindembergue Cardoso observa-se também, e caracterizando a sua produção musical, dentro de uma mesma obra. Nas análises apresentadas no corpo deste trabalho [tese de doutorado do autor] pode observar-se como numa mesma obra participam gestos tonais, modais, atonais, e técnicas de composição que vão desde o tratamento especulativo de conjuntos de classes de notas, até ao trabalho com massas de sons. (PÉREZ, 2009, p. 204)

Fernando Cerqueira (1985) elenca características do que denomina como tendência experimental de composição, que representam de forma macro procedimentos em comum utilizados pelos integrantes do Grupo de Compositores da Bahia e que, em muitos aspectos, convergem para o tratamento dos materiais musicais em *Dona Nobis Pacem Op. 28*. Segundo Paula Oliveira (2010, p. 27), o discurso de Cerqueira “pode ser interpretado como representativo de uma identidade [...] em seu contexto sócio-político-artístico-composicional”.

Sobre o mesmo trabalho, Wellington Gomes (2002, p. 3) afirma que “este texto de Cerqueira não é apenas fruto de uma inquirição analítica da relação entre velhas e novas estratégias composicionais, mas, sobretudo, da reflexão de uma experiência prático-composicional vivida, pelo mesmo, na intensa e inovadora escola de composição à qual ele pertenceu”. Elencamos as seguintes características apontadas por Cerqueira (1985) e citadas por Paula Oliveira (2010) que se destacam em *Dona Nobis Pacem Op.28*:

- substituição do discurso sonoro convencional por novas relações de tempo e silêncio, gerando texturas onde podem se alternar aspectos de linearidades e pontilhismos com resultados verticais variados; [...]
- assimetrias provocadas pela contínua transformação dos elementos na estrutura, metamorfoses não temáticas, e recusa da repetição como fator privilegiado de equilíbrio estrutural; [...]
- polifonias lineares pela simultaneidade ou alternância de ideias opostas, sem definição de prioridades; [...]
- pontos de referência estrutural baseados em relações também de timbre, articulação e ritmo, sem submissão às relações de alturas (melódico-harmônicas), além do uso de agregados de alturas que resultem em qualidades de timbre; [...]
- entendimento de cada obra como um sistema de relações com finalidades expressivas únicas que podem criar suas próprias leis sem compromissos com normas aplicáveis a outras obras (CERQUEIRA, 1985, p. 97-99, apud OLIVEIRA, 2010, p. 26-27).

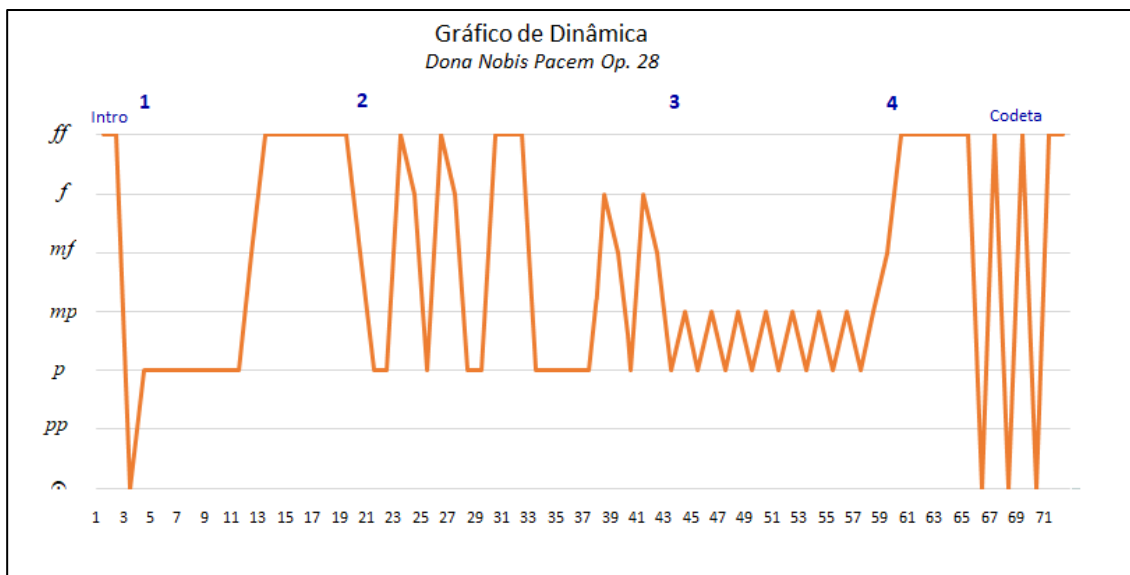
Lindembergue Cardoso reflete essa postura inovadora e de experimentação em toda a sua produção. Com relação especificamente à obra que analisamos, vemos a utilização de diferentes ferramentas composicionais de forma plural, tendo como objetivo central o desenvolvimento de novas texturas e exploração timbrística. Com relação ao tratamento melódico observamos que o compositor não desenvolve linhas melódicas e todas as vozes podem ser consideradas como possuindo igual importância. Há maior interesse na formação de massas sonoras do que na condução de possíveis melodias.

O tratamento dado às dinâmicas segue a mesma proposta, com predominância de indicações iguais para todos os naipes. Podemos verificar que a segunda parte da obra é a única seção onde há diferenciações de intensidade entre as vozes, na qual o compositor trabalha com duas camadas de texturas distintas entre as vozes masculinas e femininas. Mesmo assim, as diferenças acontecem entre essas duas camadas e não entre todos os naipes.

Elaboramos um gráfico de dinâmicas que explicita esse tratamento, apresentado na figura 30. No eixo vertical indicamos as intensidades adotadas por Lindembergue e no eixo horizontal os compassos da peça (apresentados em intervalos numéricos de dois). De modo a orientar melhor a visualização, também inserimos acima das linhas as indicações da divisão estrutural.

Como primeiro dado do eixo vertical incluímos a fermata, que em *Dona Nobis Pacem* representa os silêncios totais, entendendo-a como um fator que acentua os contrastes propostos pelo compositor. Pela leitura do gráfico, vemos que há predomínio no uso de dinâmicas antagônicas como fortísimos ou pianos. Na partitura não há indicações de *mezzo forte* ou *mezzo piano*, por exemplo, posto que as variações presentes no gráfico se referem a indicações de crescendos ou decrescendos – como na parte 3<sup>18</sup>, em que vemos a alternância entre *p* e *mp*. Para todos os sons sustentados dessa seção, Lindembergue indica a *mesa di voce*, com crescendos e decrescendos simétricos que partem do *piano*. A condução das vozes não acontece de forma homofônica e compreendemos essa construção da dinâmica como um recurso para melhor audição da polifonia proposta. Contudo, apresentamos neste gráfico um olhar para o contexto geral do desenvolvimento das dinâmicas, de acordo com nossa concepção interpretativa, por isso propusemos somente uma variação. Seguindo o mesmo princípio, na segunda parte da obra, em que vemos o trabalho em camadas, demos ênfase às intensidades que se destacavam, como as indicações de *ff* com decrescendo das vozes femininas dos compassos 24 e 27.

Fig. 30. Gráfico de dinâmicas elaborado para análise interpretativa.



Fonte: Elaborada pelo autor.

No desenvolvimento dos elementos rítmicos, vimos que a peça apresenta uma variação bastante grande, contrastante de seção para seção. Verificamos que não há uma figura rítmica específica preponderante, mas sim uma proposta, que também se aproxima da

<sup>18</sup> Parte 3 é a seção que o compositor trabalha com alturas sustentadas e notação rítmica aproximada.



construção de massas sonoras, relativa ao uso de sons longos sustentados, só não são utilizados na parte 4 da peça, composta pelos módulos de caráter improvisatório.

Garretson (1993), em seu trabalho sobre estilo e interpretação de obras corais, ao apresentar um panorama histórico do repertório, afirma que a música de vanguarda, que esteticamente se adequa à peça analisada, acrescentou uma nova dimensão ao som como uma arte expressiva e, no âmbito coral, abriu os ouvidos dos cantores, por assim dizer, a sons novos e antigos. O repertório de procedimentos composicionais foi expandido com a exploração de diferentes sonoridades que trazem consigo numerosas possibilidades interpretativas.

Ao tratar sobre a escolha e a interpretação de repertório para coros não profissionais, Gallo (2006) questiona o fato de muitas obras corais denominadas contemporâneas e de caráter experimental serem de difícil execução, o que afasta os intérpretes desse tipo de produção. Gallo incentiva compositores a escreverem obras que “respondam às exigências da linguagem contemporânea, mas elaboradas de forma a poderem ser executadas pelos muitos coros amadores que existem” (GALLO, GRAETZER, NARDI e RUSSO, 2006, p. 208, tradução nossa<sup>19</sup>). Dentro do contexto histórico em que seu texto foi inicialmente publicado (1979), o qual Moura (2011) destaca como a década de maior produção desse tipo de repertório, Gallo – de maneira bastante incisiva – chama os regentes corais a inserirem no repertório de seus coros obras que exploram diferentes procedimentos composicionais, estabelecendo, assim, o “compromisso com a arte contemporânea”.

Entendemos que hoje já há um distanciamento histórico do auge da produção tida como de vanguarda, mas ressaltamos a importância de nos voltarmos para diferentes práticas de repertório, buscando a produção dos compositores brasileiros. Este aspecto era uma ênfase na proposta artística e pedagógica do *Coro de Câmara Comunicantus*, que corroborava com o pensamento de Gallo, ao afirmar que “cada obra escolhida deve ser utilizada para o aprendizado de cada um dos membros e do coro como um todo, tanto em seu aspecto técnico quanto em seus aspectos históricos, estilísticos e expressivos” (Idem, 2006, p.211, tradução nossa<sup>20</sup>).

Por meio da análise interpretativa, levantamos a hipótese de que um dos principais motivos da peça não ter sido executada anteriormente à nossa montagem, se deve aos seus grandes desafios técnicos e interpretativos, os quais se tornaram mais acessíveis em decorrência dos

---

<sup>19</sup> (...) respondan a las exigencias y al lenguaje contemporáneos, pero elaboradas en forma tal que sean ejecutables por los numerosos coros vocacionales que existen.

<sup>20</sup> Toda obra elegida deve servir para el aprendizaje de cada uno de los integrantes y del coro en su totalidad, tanto en su aspecto técnico como en el histórico, estilístico y expresivo.

métodos que adotamos para as gravações individuais feitas pelos coralistas, em um contexto específico.

Observamos que as condições estabelecidas pelo isolamento social durante a pandemia do novo coronavírus modificaram nossas possibilidades de montagem de repertório, mas não necessariamente diminuíram a qualidade artística e o nível técnico. Junto com as inúmeras adaptações emergiram novos conhecimentos e diferentes abordagens pedagógicas voltadas às práticas de ensaio e possibilidades interpretativas.

Por fim, destacamos que a multiplicidade de sonoridades construídas na obra analisada, desenvolvida tematicamente a partir do *Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora*, carrega em seu simbolismo uma temática universal que ultrapassa possíveis fronteiras religiosas e alcança ouvintes leigos ou mesmo não habituados ao repertório da segunda metade do século XX.

## Referências

- BENDALL, Cole. Defining the Virtual Choir. *The Choral Journal*. American Choral Directors Association. v. 61, n. 5, p. 69-77, dec. 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27035011>. Acesso em abril 2023.
- CARDOSO, Lindembergue. *Dona Nobis Pacem Op. 28*. Coro (SSMstTB). Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. 5p. 1973.
- COCARELI, Denise Castilho de Oliveira. *A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional*. 196 p. Susana Cecília Igayara-Souza (orientadora). Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- CORO DE CÂMARA COMUNICANTUS. In: *Comunicantus: Laboratório Coral – Performance, Ensino e Pesquisa*. Disponível em: <https://comunicantus.eca.usp.br/index.php/coro-de-camara-comunicantus/>. Acesso em janeiro de 2020.
- ERICSON, Eric; OHLIN, Gösta; SPANGBERG, Lennart (1976). *Choral Conducting*. New York: Walton Music Corporation, 1976.
- GALLO, José Antonio; GRAETZER, Guillermo; NARDI, Héctor; RUSSO, Antonio. *El Director de Coro*. 2ª.ed. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2006.
- GARRETSON, Robert L. *Conducting Choral Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1998.
- GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia*. Estratégias Orquestrais. Salvador: UFBA, 2002.
- IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *Coro Virtual: de Eric Whitacre aos coros amadores*. Reflexão sobre a prática coral em tempos de isolamento social. Material didático produzido para a disciplina História do Repertório Coral. Departamento de Música, ECA-USP, 2020. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/SusanalgayaraSouza>. Acesso em abril de 2023.
- KOHUT, Daniel L.; GRANT, Joe W. *Learning to Conduct and Rehearse*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- MOURA, Paulo. *Música informal brasileira*. estudo analítico e catálogo de obras. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

- NOGUEIRA, Ilza. Officium Sepulchri, de Ernst Widmer: Comentários analíticos. In: *Widmer, Ernst. Officium Sepulchri*. Diálogo do Anjo com as Três Mulheres. Série “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”, n. 1, Partitura (17p.), p. 11-18 (comentários analíticos), Salvador: EMUS/UFBA, 2001.
- \_\_\_\_\_. Lindembergue Cardoso: Catálogo de Obras. 2009. Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA / Série Catálogos-Web / Volume 2. 1.<sup>a</sup> Edição. Salvador: UFBA/PPGMUS, 2009.
- \_\_\_\_\_. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, 2012, p.7-26.
- OLIVEIRA, Paula. Grupo de *Compositores da Bahia (1966-1974)*: Desenvolvimento e identidade. 202p. Leonardo Boccia (orientador). Dissertação (Mestrado em Estudos Multidisciplinares em Cultura). Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- PÉREZ, Roberto Alejandro. *Lindembergue Cardoso*: técnicas e atitudes composicionais – o estudante e o compositor. 2009. 490 p. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Departamento de Música, Universidade de Évora, 2009.
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. O uso musical do silêncio. In: *Revista Música*, São Paulo, v.8, n.1/2, p. 129-168, maio/nov.1997.
- \_\_\_\_\_. *O ensino da regência coral*. Tese (Livre Docência) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- RIBALTA, José Luiz Chamorro. *A construção interpretativa em ambiente coral virtual*: Tecnologia, criatividade e didática na busca por resultados artísticos. 2v. Marco Antonio da Silva Ramos (orientador). Tese (Doutorado em Regência Coral). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.
- RINK, John. Análise e (ou?) performance. In: CHUEKE, Zelia (org. e trad.). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Livro Digital. Curitiba: Editora UFPR, 2019.
- THOMAS, Kurt. *The Choral Conductor*. New York: American Choral Review, 1971.

