

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

A construção discursiva de D. Buxtehude: Análise das figuras de retórica nas três árias da cantata *Ad Manus* (BuxWV 75/3)

Pedro Seara Pastor

pedrosearapastor@gmail.com

Resumo

A *musica poetica* se apresenta como um novo entendimento musical presente nas regiões reformadas luteranas entre os séculos XVI e XVIII. A então nova maneira de pensar a música buscava relacionar, de forma sistemática, aspectos da disciplina retórica com o ato composicional. Este artigo procura evidenciar como tais ideais e sistemas se inserem concretamente no fazer musical. Para isso, analisaremos a construção da cantata *Ad Manus* (75/3) de Dieterich Buxtehude. Nessa análise, nos ocuparemos em evidenciar o destaque do texto como o fio condutor para a construção discursiva de toda a cantata. Na análise de trechos musicais das três árias da obra, observaremos, principalmente, o uso das figuras de retórica musical e a sua relação com o texto cantado. Ao fim, buscamos concluir e salientar que a construção discursiva da cantata *Ad Manus* é um perceptível exemplo da maneira como os ideais retóricos, teológicos e musicais presentes nos tratados da *musica poetica* se apresentam na composição musical.

Palavras-chave: retórica musical, análise musical, Dieterich Buxtehude, *musica poetica*.

Abstract

The Discursive Construction of D. Buxtehude: Analysis of the musical-rhetorical figures in the three arias of the Cantata *Ad Manus* (BuxWV 75/3)

Musica poetica emerged as a new understanding of music in the Lutheran reformed regions between the 16th and 18th centuries. This new way of thinking about music sought to systematically relate aspects of the rhetorical discipline to the compositional act. This article seeks to evidence how these ideals and systems were concretely inserted into the music composition. To this end, we will analyze the construction of Dieterich Buxtehude's cantata Ad Manus (75/3). In this analysis, we will focus on the prominence of the text as the guiding principle for the discursive construction of the entire cantata. In the analysis of musical excerpts from the three arias of the work, we will mainly observe the use of musical rhetorical figures and their relationship with the sung text. In this way, we attempt to conclude and emphasize that the discursive construction of the cantata Ad Manus is a perceptible example of the way in which the rhetorical, theological, and musical ideals present in the treatises of musica poetica are expressed in musical composition.

Keywords: musical rhetoric, musical analysis, Dieterich Buxtehude, *musica poetica*.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Seara Pastor, P. (2025). A construção discursiva de D. Buxtehude: Análise das figuras de retórica nas três árias da cantata *Ad Manus* (BuxWV 75/3). *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 151-170.

Introdução

Durante o século XVI, uma nova forma de entendimento musical se estabeleceu no mundo reformado luterano, a *musica poetica*. Essa nova maneira de pensar a música caracterizava-se pela emulação de dispositivos advindos da retórica para a composição musical. Pretendia-se assim, estabelecer uma sistematização do entendimento musical pautada na construção de um discurso sonoro que cumpriria os ideais persuasivos da música, religião e pedagogia luterana. Para isso, os tratados da *musica poetica* buscavam transpor para a música preceitos e sistemas há muito já estabelecidos e estudados nas disciplinas linguísticas, em especial a retórica. Assim firmou-se a concepção musical que, entre os séculos XVI e XVIII, pautou o entendimento da composição nas regiões reformadas luteranas.

Embora a relação entre a música e o potencial afetivo do texto tenham sido também um fator determinante para o entendimento musical italiano, é importante ressaltar as características exclusivas do entendimento luterano e suas notadas distinções. Como bem indica Monica Lucas (2011, p.14):

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

Os tratados da *musica poetica* do século XVII representam o que Patrick McCreless (2002, p.854) define como a “plena tradição da retórica musical¹”. Um importante conceito para este artigo fundamentado nesse século é a figura de retórica poético-musical. Inaugurada no tratado *Musica Poetica* (1606) de Joachim Burmeister (1564-1629), a figura de retórica poético musical é categorizada pelo teórico como a materialização de momentos na composição, onde o discurso musical “se distancia da razão composicional simples para assumir e vestir, com virtude, um caráter de ornamento²” (Burmeister, 1606/1993 p.154). Como afirma Cassiano Barros (2020 p.4), essa ornamentação afetiva pode ser entendida como “desvios da forma mais simples de expressão, empregadas conforme processo analógico próprio que relaciona o gesto sonoro ao seu efeito no ouvinte, como forma de potencializá-lo no âmbito da apresentação de uma ideia completa...”.

Após Burmeister, diversos tratados passaram a apresentar séries de figuras musicais advindas da retórica. Com base nos autores analisados por Dietrich Bartel podemos elencar pelo menos 15 diferentes teóricos. É a partir desse *corpus* que estruturarmos a análise da presença das figuras de retórica poético-musical nas três árias da cantata *Ad Manus* de Dieterich Buxtehude, introduzindo esse conceito de forma a explicitar como, concretamente, se dá a construção discursiva das três árias da cantata.

A cantata *Ad Manus*

Em 1680, Dieterich Buxtehude compôs o ciclo de cantatas *Membra Jesu nostri patientis sanctissima*. O ciclo compreende em sua totalidade sete cantatas, sendo a terceira cantata, *Ad Manus*, o foco deste artigo. O texto utilizado na composição é a oração medieval com início *Salve mundi salutare*, conhecida durante o século XVII como *Rhythmica oratio ad unum quolibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis*. A oração divide-se em sete partes, cada uma dedicada à contemplação de um membro diferente do corpo crucificado de Cristo, respectivamente: pés, joelhos, mãos, lateral, peito, coração e cabeça.

¹ Tradução do original: “a full-fledged musico-rhetorical tradition” (McCreless McCreless, 2002, p. 854).

² Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, [...] qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatorem habitum assumit et induit. (Burmeister, 1606/1993, p.154-156).

Na oração original, a meditação a cada um dos membros possui dez estrofes. Nas cantatas, Buxtehude utiliza três das dez estrofes originais e a elas adiciona um versículo bíblico que também retrata o mesmo membro. A adição do versículo bíblico forma, em cada cantata, uma unidade textual constituída de um versículo em prosa e as três estrofes da poesia. Essa é a forma mais característica das cantatas concerto-ária do século XVII (SNYDER 1987, p. 157). Gênero de significativa importância fundamentado, grosso modo, a partir da junção de dois estilos contrastantes. Assim, o concerto de caráter marcadamente polifônico, carrega o texto em prosa — o versículo bíblico no caso que analisamos —, e as árias estróficas, as três estrofes da oração.

Ao tratarmos do texto da cantata, é importante ressaltarmos sua inserção no contexto teológico luterano do momento em que foi composta. Escrito no século XIII por Arnulfo de Lovaina, a oração *Rhythmica oratio* é um exemplo nítido dos ideais místicos cristãos. De forma geral, o entendimento místico acompanha o pensamento e as práticas cristãs desde a origem do cristianismo. Resumidamente, a ideia central do misticismo é a devoção íntima e a união direta (*unio mystica*) entre o fiel e Deus, de forma que a experiência da natureza divina se mostrasse ao alcance da alma cristã. Como define, em contrapartida às práticas de devoção comuns, François Lebrun (2009, p.103):

Com os estados místicos, o devoto atinge os graus supremos da piedade pessoal. De fato, o misticismo no sentido estrito do termo é o sentimento de conhecer Deus através da intuição e de entrar em comunicação direta com Ele, sendo o êxtase o grau supremo de tal união. Enquanto práticas obrigatórias de devoção constituem modalidades exteriorizadas e muitas vezes coletivas da religião, o misticismo, forma mais elevada da espiritualidade, refere-se às relações do homem com Deus no que têm de mais pessoal e íntimo.

Tendo isso em vista, o texto completo da cantata se apresenta da seguinte maneira:

Figura 1 - Texto utilizado na cantata *Ad Manus*

Ad Manus	Às Mãos
Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum? [Zachariae 13:6]	Que feridas são essas entre as tuas mãos? [Zacarias 13:6]
Salve jesu pastor bone, Fatigatus in agone, Qui per lignum es distractus, Et ad lignum es compactus Expansis sanctis manibus.	Salve, Jesus, pastor bom Fatigado pela luta, Pela madeira foi estirado E à madeira foi fixado Com suas santas mãos estendidas.
Manus sanctae vos amplector, Et gemendo condelector, Grates ago plagis tantis, Clavis duris guttis sanctis, Das lacrimas cum osculis.	Mãos santas, eu vos abraço E, gemendo, regozijo-me Agradeço as feridas tantas, Os pregos duros e as gotas santas Chorando com beijos.
In cruore tuo lotum, Me commendo tibi totum, Tuae sanctae manus istae, Me defendant Jesu Christe, Extremis in periculis.	Em teu sangue, lavado Me dedico a ti inteiramente, Que tuas santas mãos, Me defendam, Jesus Cristo, No extremo perigo.

Fonte: Tradução do próprio autor. Na tradução do versículo bíblico foi utilizado a versão Almeida Revista e Atualizada da Bíblia.

Ao analisarmos o texto das árias, um aspecto de enorme importância se evidencia: a diferença na acepção das mãos de Cristo em cada uma das estrofes. Na primeira estrofe as mãos são tidas como aquelas que “estiram”, “pregam” e “estendem” Jesus Cristo nas madeiras da cruz. Na segunda estrofe, as mesmas mãos se apresentam como feridas e torturadas, aquelas que carregam os “firmes pregos” e as “gotas santas” de sangue. Já na terceira estrofe, as mãos são aquelas às quais o eu-lírico roga por defesa no juízo final.

Outro elemento relevante para a análise do texto é a presença do sangue. No momento em que a mão toma sua significação divina e protetora, o sangue aparenta imbuir-se em sua ambivalência metafórica, e estabelecer uma conexão entre o simbolismo da dor, do sofrimento, da

tortura e do amor de Cristo. Retornando às questões místicas, podemos relacionar a terceira estrofe com uma forma de representação da *unio mystica*. É significativo observarmos a diferença no tratamento musical que essa estrofe recebe. Até então todas as árias eram cantadas por vozes solo, na última estrofe cantam Alto, Tenor e Baixo.

Sobre sua forma e tonalidade, a cantata *Ad Manus* — escrita para dois violinos, violone e baixo contínuo, mais coro de dois sopranos, alto, tenor e baixo —, tem todos seus movimentos na tonalidade de Sol menor. A cantata se inicia com uma curta sonata que prefigura alguns dos elementos posteriormente apresentados no concerto. Seguindo-a, o concerto em *tutti* se insere trazendo o versículo Zacarias 13:6. Concluído o concerto, as três árias se iniciam. Após o fim da terceira ária, o concerto é repetido. A sonata inicial e o concerto são escritos em compasso quaternário simples, já as árias se apresentam em compasso ternário simples. Dessa forma, a cantata segue a seguinte estrutura:

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

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

Fonte: Elaboração própria.

As árias

Por mais que os movimentos que aqui analisaremos sejam três árias distintas, todas elas apresentam tratamentos musicais semelhantes. As duas primeiras árias possuem exatamente o mesmo material musical escrito, nota a nota. A terceira ária, pelo aumento do número de vozes, apresenta distinções desse mesmo material musical. Entretanto, as variações e novos

tratamentos retórico-musicais presentes na terceira ária, como apontaremos, estão diretamente arraigados nas duas primeiras. Noção explicitada ao máximo pela presença do mesmo baixo contínuo em cada uma das três árias.

Assim, uma análise das árias da cantata *Ad Manus* que busca explorar sua constituição poética musical, mais precisamente sua construção retórica e a presença das figuras, se apresenta, desde o início, como uma tarefa, de certa forma, provocadora. Ora, se o desenvolvimento poético-musical e retórico aprofundado na *musica poetica* parte do pressuposto da incorporação da música ao texto, como se dá um exemplo onde a mesma música é incorporada à textos diferentes? Por que, uma figura de retórica musical, se apresenta repetida em duas palavras distintas? Existe alguma noção que aproxime tais palavras ao ponto de serem escolhidas pelo compositor para carregarem a mesma função musical e retórica?

Sem a pretensão de esgotar as discussões e trazer uma resposta definitiva a tais perguntas, esta análise busca investigar a repetição de momentos de extrema carga afetiva e emocional do discurso musical e sua relação com o texto cantado.

De início, é necessário compreender como a construção do tratamento musical, e a interseção entre as três árias está presente desde a constituição formal do texto. Como podemos observar na figura 2, as estrofes escolhidas apresentam um esquema de rimas em comum que as divide de forma tripartida: os dois primeiros versos, o terceiro e quarto verso, o quinto verso. Para distinguir cada uma das seções de versos, adotaremos ao longo da análise a denominação A, B e C.

Figura 2 — Divisão das estrofes utilizadas na cantata *Ad Manus*

Ária 1:	Ária 2:	Ária 3:
A <i>Salve Jesu pastor bone,</i> <i>Fatigatus in agone,</i>	<i>Manus sanctae vos amplector,</i> <i>Et gemendo condelector,</i>	<i>In cruore tuo lotum,</i> <i>Me commendo tibi totum,</i>
B <i>Qui per lignum es distractus,</i> <i>Et ad lignum es compactus,</i>	<i>Grates ago plagis tantis,</i> <i>Clavis duris guttis sanctis,</i>	<i>Tuae sanctae manus istae,</i> <i>Me defendant Jesu Christe,</i>
C <i>Expansis sanctis manibus.</i>	<i>Dans lacrimas cum osculis.</i>	<i>Extremis in periculis.</i>

Fonte: Elaboração do autor.

É de se supor, portanto, que tal forma manter-se-ia presente também na estruturação musical das árias. Fato que pode ser constatado ao analisarmos a conservação da mesma divisão formal no tratamento musical de cada uma das estrofes. Os dois primeiros versos são entoados, seguindo-os o terceiro e quarto verso são entoados e repetidos, e, por fim, o quinto verso se apresenta também com uma repetição. Assim, delineia-se claramente o mesmo tratamento formal do texto na música (Figura 3).

Figura 3 — A forma das estrofes utilizadas na cantata *Ad Manus*

	Ária 1:	Ária 2:	Ária 3:
A	<i>Salve Jesu pastor bone,</i>	<i>Manus sanctae vos amplector,</i>	<i>In cruore tuo lotum,</i>
	<i>Fatigatus in agone,</i>	<i>Et gemendo condelectos,</i>	<i>Me commendo tibi totum,</i>
B	<i>Qui per lignum es distractus,</i>	<i>Grates ago plagis tantis,</i>	<i>Tuae sanctae manus istae,</i>
	<i>Et ad lignum es compactus,</i>	<i>Clavis duris guttis sanctis,</i>	<i>Me defendant Jesu Christe,</i>
	<i>Qui per lignum es distractus,</i>	<i>Grates ago plagis tantis,</i>	<i>Tuae sanctae manus istae,</i>
	<i>Et ad lignum es compactus,</i>	<i>Clavis duris guttis sanctis,</i>	<i>Me defendant Jesu Christe,</i>
C	<i>Expansis sanctis manibus</i>	<i>Dans lacrimas cum osculis</i>	<i>Extremis in periculis</i>
	<i>Expansis sanctis manibus.</i>	<i>Dans lacrimas cum osculis.</i>	<i>Extremis in periculis.</i>

Fonte: Elaboração do autor.

Ao longo desta análise, será investigado um momento de significativa importância retórica e afetiva de cada uma das três seções e a maneira como tal significância mantém-se presente mesmo com o uso de outros textos. Buscando levantar assim hipóteses que apontam para uma construção coesa do discurso da cantata.

A seção “A”

O início da seção A introduz o material musical das árias. Ao analisarmos o primeiro verso da seção A da primeira ária, a saudação *Salve Jesu, pastor bone*, observamos que se institui um horizonte de ambiguidade. Até então nada no texto aponta para a condição crucificada

de Cristo. As palavras *Salve Jesu* poderiam muito bem expressar ambientes afetivos completamente distintos. O tratamento musical dado por Buxtehude ao verso aparenta, a princípio, manter a condição ambígua das palavras *Salve Jesu*. Entretanto, a última sílaba da saudação parece apresentar de forma musical o fim da ambiguidade ainda conservada (Figura 4).

Figura 4 – *Ad Manus*, Ária c.1–4



Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.47.

Ao observarmos a figura acima, conseguimos constatar que a presença do salto de quarta diminuta (si bemol - fá sustenido) se ressalta como uma quebra da construção que se mantinha até então. Por mais que o horizonte afetivo já pudesse ter sido exposto a partir da harmonia do baixo continuo, me parece ser o salto significativamente dissonante o responsável por quebrar a possível ambiguidade e consolidar os afetos desse trecho musical. Devido a essa relevância, considero nesta análise a palavra *Jesu* como o foco a ser tratado na seção A.

O uso de tal salto dissonante em evidência aponta para sua possível interpretação como uma figura de retórica poético musical. Ou seja, um momento em que o compositor opta pela utilização de uma abordagem musical que quebra a expectativa do ouvinte, orna o discurso musical, salta aos olhos e ouvidos e aponta para um desdobramento semântico e teológico do texto. De acordo com Dietrich Bartel (1997 p.381), o *saltus duriusculus* se apresenta como uma figura definida por Christoph Bernhard (1628-1692) em seu *Tractatus compositionis augmentatus* (ca.1657) que parte do salto dissonante para expressar afetos vinculados à dureza e sofrimento. Ainda afirma o musicólogo, ao partir dos exemplos dados por Bernhard, ficar claro

que a “conotação negativa [de tal figura] é particularmente adequada para expressar o texto”, e ainda ao vinculá-la à outra figura, *passus duriusculus*, afirma que “ela não só pode refletir musicalmente um texto específico, mas também pode representar o significado adotado em combinação com outros textos [...]” (1997, p 358). Ou seja, uma figura que, em sua definição, aparenta ter a capacidade de adicionar uma camada de significação ao texto que está sendo cantado. Noção que me parece presente no trecho da ária que nos detemos (Figura 5).

Figura 4 – Presença do *saltus duriusculus*. *Ad Manus*, Ária c.1–4



Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.47.

É construído assim o discurso que saúda Jesus, entretanto o saúda na sua crucificação. Situação essa que se torna inteligível, a partir da construção do discurso musical, especificamente na forma com que foi expresso musicalmente o nome *Jesus*.

Tendo em vista essa construção retórica específica, me parece válido também constatar a importância do movimento melódico descendente. Por mais que uma melodia seja, inevitavelmente, construída a partir de movimentos ascendentes ou descendentes, sua inserção no contexto que analisamos me parece mais uma vez cumprir os ideais de uma figura de retórica musical. Nesse caso, a *catabasis*. Dietrich Bartel define a *catabasis* como uma figura que parte do movimento descendente para exprimir “afetos e imagens ligados ao declínio, à humildade e à negatividade” (1997, p.214). Sendo ainda os exemplos escolhidos por Athanasius Kircher (1602-1680) para ilustrar a *catabasis* em seu *Musurgia Universalis* (1650) as frases “Eu sou, contudo, imensamente humilhado” e “Os vivos desceram ao inferno” (apud. Bartel 1997 p.215). Assim sendo, me parece que o mesmo trecho se vale também da *catabasis* para sua constituição retórica e teológica (Figura 4).

Figura 4 – Presença da *catabasis*. *Ad Manus*, Ária c.1–4

Catabasis

1. Sal - ve Je - su, pa - stor

Saltus Duriusculus

6 6# 6 5# 7 6#

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.47.

Até então, detivemo-nos na descrição do momento em destaque para a investigação da seção A. Entretanto, assumindo a coesão retórica da cantata e indagando-nos a respeito da construção de um discurso que repete sua acepção musical em outros textos, é necessário que investiguemos a presença desse mesmo momento nas outras duas árias. Levantando-se assim, hipóteses referentes ao papel das palavras selecionadas para carregar o mesmo trecho musical e a semelhança, ou não, de seu valor teológico e afetivo.

Na segunda ária, esse mesmo trecho é repetido agora a partir do verso *Manus sanctae vos amplector*. Como evidenciado na figura abaixo:

Figura 5 – Segunda ária. *Ad Manus*, Ária c.58–61.

Catabasis

2. Ma - nus sanc - tae vos am - plec - tor

Saltus Duriusculus

6 6# 6 5# 7 6#

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.50.

Sendo assim, a palavra de destaque, que carrega o mesmo tratamento retórico e musical da palavra *Jesu* da primeira ária, é a palavra *sanctae*. Analisando os dois versos (*Salve Jesu pastor bone/Manus sanctae vos amplector*), as duas palavras parecem ser também o foco teológico do texto. Ora, a saudação inicial refere-se a Jesus e o abraço se dá nas mãos que, antes de tudo são santas. Para além das funções gramaticais e semânticas, o Cristo, ao qual a saudação dirige-se, é o Cristo crucificado, morto ou em seu leito de morte. E as mãos santas confirmam sua beatitude a partir também da morte pela tortura. Nos parece estar inserido nessa segunda camada semântica o potencial que une as duas palavras e que aponta para a justificativa do uso do mesmo material musical, figuras de retórica que ambicionam instituir a tristeza, o declínio e a dor. Ou seja, partindo de palavras de notável importância teológica, as figuras de retórica musical se inserem como um fator fundamental para expressar suas possíveis acepções semânticas e instituir o horizonte afetivo da crucificação.

Por suas características já explicitadas anteriormente, a terceira ária possui um tratamento diferente para a mesma seção. Entretanto, mesmo partindo de uma textura diversa, conseguimos enxergar a reminiscência do tratamento dado às árias anteriores. É notável a presença de uma grande *catabasis* que abarca o exato âmbito melódico do *saltus duriusculus* já apontado. De certa forma, essa construção parece inverter a relação entre as figuras construídas previamente. Nas primeiras árias, a *catabasis* se mostrava presente de maneira mais pontual, sendo o elemento de maior destaque o *saltus duriusculus*. Na terceira ária, a *catabasis* parece ser evidenciada enquanto o duro intervalo dissonante se demonstra diluído (Figura 6). É notável o grande melisma na palavra *cruore*. Mais uma ferramenta que, por mais que não seja uma figura de retórica, insere-se como um potente dispositivo para a construção discursiva da cantata, estendendo fisicamente, no tempo, e colorindo a palavra a partir da qual se constrói.

Figura 6 – Terceira ária. *Ad Manus*, Ária c.115–118.

Catabasis

A 3. In cru - o - re tu - o lo - tum

T 3. In cru - o - re tu - o lo - tum

B 3. In cru - o - re tu - o lo - tum

Bc 6 5 2 6 7 6# 6 7 6#

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.53.

A palavra de destaque análoga a *Jesus* e a *sanctae* é, na terceira ária, *cruore* (sangue). Da mesma maneira, sua inserção no verso *In cruore tuo lotum* também é de imensa importância. Aqui, o sangue se posiciona como o elemento crucial da constituição da estrofe, pois é ele o elo entre o fiel e Cristo. É a partir do sangue, banhado nele, que, no texto, o eu-lírico fiel reconhece a possibilidade de salvação das mãos de Cristo, se entregando inteiramente a Jesus, e roga pela sua defesa no juízo final. Pode-se conjecturar, portanto, que é justamente no potencial teológico de significação da dor, do sacrifício e da união fiel que as três palavras, *Jesu*, *sanctae* e *cruore* são expressas pelo compositor partindo do mesmo tratamento musical, por mais que variado na terceira ária.

A Seção “B”

Na seção B, será destacado o tratamento dado à palavra *lignum* (madeira) na primeira ária e suas repetições posteriores. Como podemos observar a partir da figura 7, esse trecho é caracterizado pela presença do melisma e, em sua primeira manifestação, uma síncope. Duas ferramentas notáveis para a construção do discurso musical das árias.

Figura 7 – Primeira ária. *Ad Manus*, Ária c.9–18.

9

Qui per lig - - num es dis - trac - tus,

6 7 6^b b 7 7 7 6 #

Et ad lig - - num es com - pac - tus,

6 5^b 6 6 5 5 4 3

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.47.

Na segunda ária, o mesmo fragmento em destaque da seção B se dá a partir das palavras *ago*³ (derivação do verbo agir) e *duris*.

Figura 8 – Segunda ária. *Ad Manus*, Ária c.66–75.

Gra - tes a - - go pla - gis tan - tis,

6 7 6^b b 7 7 7 6 #

Cla - vis du - - ris, gut - tis sanc - tis,

6 5^b 6 6 5 5 4 3

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.50.

³ Na tradução apresentada foi optado por traduzir diretamente o termo *grates ago* como “agradecer”. Entretanto, como buscaremos uma interpretação que parte da expressão musical da palavra em si, é importante notar que segundo o dicionário latino-português de Santos Saraiva, a palavra *ago* possui 14 acepções diversas. Dentre elas: conduzir, expulsar, impelir, fazer penetrar, meditar, considerar.

É necessário, portanto, que tentemos esclarecer o elo entre as palavras *lignum* e *ago/duris*. Aqui, a vinculação de tais palavras me parece diferente do debatido anteriormente na seção A. Em uma hipótese, o que as une é a sua função em definir o caráter dado às mãos em cada uma das estrofes. Na primeira estrofe, as palavras *lignum* parecem ser fundamentais para caracterizar a passividade de um Cristo que está estirado, fixado e estendido na cruz. A segunda estrofe se caracteriza pela ação, tanto do eu-lírico, que, pela primeira vez, age, ao abraçar, agradecer e chorar, quanto pela tortura que machuca e sangra a sua figura. Dessa forma, parece significativo o melisma, sincopado e não sincopado, justamente nas palavras *lignum*, *ago*, e *duris*. De certa maneira, elas compreendem o caráter que a estrofe procura evidenciar, e, por conseguinte, se conectam para além do perceptível tratamento musical equivalente.

A aparição desse mesmo trecho musical na ária 3, é, outra vez, mais complexa. Para analisá-la a partir das outras duas árias, precisamos localizar a presença do mesmo tratamento musical. A partir da figura 9, podemos localizar no verso *Tuae sanctae manus istae* do Tenor uma variação da mesma melodia das árias anteriores, dessa vez menos ornamentada, mas ainda mantendo sua característica fundamental, o melisma sincopado. No segundo verso da seção B, no caso *Me defendant Jesu Christe*, o mesmo tratamento musical dado às árias anteriores está localizado no Alto. Assim como nos compassos anteriores, a reaparição do material das árias antecedentes se dá de forma mais simplificada, sem ornamentos, mas ainda com o notável melisma.

Figura 9 – Terceira ária. *Ad Manus*, Ária c.66–75.

The image shows a musical score for the third aria of *Ad Manus*, measures 66-75. The score is for four voices: Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bass (Bc). The lyrics are 'Tu - ae sanc - tae'. The Tenor part features a melisma on 'sanc'.

The image displays a musical score for the cantata *Ad Manus* by Dietrich Buxtehude. It features four staves labeled A, T, B, and Cc. The lyrics are in Latin and Portuguese. An arrow points to the phrase 'Me de-fen-dant, Je-su' in the T staff. The score includes measures 126 and 132.

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.50.

Com a constatação de uma construção musical semelhante, mais duas palavras são adicionadas àquelas que tiveram o mesmo tratamento musical na seção B das outras árias, são elas: *lignum-lignum* / *ago-duris* / *sanctae-defendant*. A adição de *sanctae* e *defendant* parece colaborar para a hipótese de que a escolha dessas palavras parte da sua importância semântica para o entendimento das diferentes acepções das mãos em cada uma das estrofes. Assim, os referidos pares parecem representar uma espécie de metonímia, onde na primeira estrofe, explicitam as mãos que pregam Jesus Cristo à cruz, na segunda, as mãos flageladas, fonte do sangue às quais o eu-lírico abraça e agradece, e, na terceira, a mão com a capacidade divina de repelir a tragédia no juízo final.

Com um mesmo tratamento musical, o elo entre os três pares de palavras perpassa a hipótese de uma interpretação teológica e semântica do texto e se desdobra também para a expressão musical, discursiva e poética da obra. Afinal de contas, não se pode ignorar a potência de tais repetições.

A Seção “C”

O fragmento da seção C que analisaremos compreende, na primeira ária, o verso *Expansis sanctis manibus*. Mais uma vez o melisma é a ferramenta utilizada para dar destaque à passagem do texto. Nesse momento, institui-se o maior melisma da obra, tanto em duração quanto no seu âmbito melódico de uma oitava. Outra relação importante na construção de tal

passagem é o movimento melódico. Mais uma vez conseguimos observar o movimento descendente Si bemol - Fá sustenido, assim, a mesma *catabasis* que inicia a primeira frase da ária se demonstra presente também no início da última frase. Entretanto, mais marcante do que a presença dessa *catabasis* é o movimento ascendente por grau conjunto de uma oitava que se insere no mesmo compasso. Esse movimento parece caracterizar uma figura oposta à *catabasis*, no caso a *anabasis*. Figura definida por Bartel (1997, p.179) como uma “passagem musical ascendente capaz de expressar imagens e afetos ligados à ascensão e exaltação”. Não podemos deixar de lado, o movimento do baixo nesses mesmos compassos. Enquanto tal desenvolvimento melódico se dá nas linhas superiores, o baixo delineia uma enorme *catabasis* também de uma oitava. Parece-nos significativa a presença de tais figuras contraditórias nos últimos versos das estrofes.

Figura 10 — Primeira ária. *Ad Manus*, Ária c.26—32.



Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.48.

A mesma construção se dá na segunda ária a partir do texto *Dans lacrimas cum osculis*:

Figura 11 — Segunda ária. *Ad Manus*, Ária c.83—89.



Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.51.

Na terceira ária, o mesmo trecho da seção C também é caracterizado por um grande melisma em todas as três vozes. Aqui, o Alto somente delineia as notas ornamentadas nas árias anteriores que ligam Si bemol - Fá sustenido. A presença da *anabasis* de uma oitava também pode ser

Figura 12 — Terceira ária. *Ad Manus*, Ária c.140—146.

140

Chri - ste, Ex - tre

Chri - ste, Ex - tre - mis, ex - tre

143

mis in pe - ri - cu - lis,

mis in pe - ri - cu - lis,

Dessa maneira, as palavras escolhidas para carregar essa substancial passagem são: *Expansis*, *Lacrimas* e *Extremis*. Mais uma vez, pode-se concluir que a fundamental importância teológica de tais palavras como a ligação entre elas. Na primeira estrofe, o grande melisma literalmente expande musical e fisicamente o texto que também expande Cristo na cruz, e não só o expande, como, a partir do tratamento melódico, determina a ambiguidade do declínio e da ascensão da morte de Cristo. Na segunda estrofe, as lágrimas são estendidas e assim o é o foco dado ao peso emocional do choro do eu-lírico. Em sua última acepção, o extremo perigo do juízo final ao qual o eu-lírico pede às mãos de Cristo por defesa, se apresenta aumentado. Mais uma vez, não só aumentado em sua duração, mas também em seu desenho melódico que consegue explorar a ambiguidade contraditória de cada uma dessas acepções. Assim, as lágrimas se expandem da mesma forma que as mãos de Cristo na cruz, e na mesma potência do perigo final, extremo. A meu ver, todas as três acepções estão unidas pela capacidade retórica e musical explorada pelo compositor que, ao longo da construção discursiva das três árias, parece procurar materializar momentos do texto em uma dimensão que se insere além do texto. E assim institui-se uma intrincada coesão discursiva que aglutina de maneira indistinta o texto e a música.

Considerações Finais

Parece-nos nítido a forma como a construção discursiva analisada aqui carrega os preceitos teológicos e pedagógicos da *musica poetica*. Os procedimentos expressivos analisados parecem traduzir concretamente o que expressara Lutero um século antes, no prefácio da coletânea musical *Symphoniae Jucundae*:

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

Ao fim, devemos esclarecer que, devido ao escopo deste artigo, a análise compreendeu somente as árias da cantata *Ad Manus*. Dessa forma não foi possível chegarmos a conclusões acerca do uso dos procedimentos aqui evidenciados em outras obras de Dieterich Buxtehude. Com certeza a inserção da cantata analisada em um ciclo de sete cantatas faz com que surjam hipóteses a respeito da construção das outras cantatas do ciclo em relação ao que foi analisado. Investigação essa que constato como necessária para que assim possamos avançar de forma mais fundamentada a investigação, a provocação e a análise de uma obra que se insere de forma singular no catálogo composicional de um compositor de grande importância histórica.

Referências

- Barros, Cassiano. (2020). Apontamentos sobre as categorias analíticas de Joachim Burmeister (1564-1629). *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v.7 (n.1), 1-25. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v7i1.19031>.
- Bartel, Dietrich. (1997). *Musical Rhethorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska, EUA: University of Nebraska Press.

- Burmeister, Joachim. (1993). *Musical Poetics*. New Haven & Londo: Yale University Press.
- Buxtehude, Dieterich. (1680/2015). *Membra Jesu Nostri*. Em: Beckman, Klaus (Ed.) *Collected Works, Vol.10: Sacred Works for Five Voices and Instruments*. (p.47-55). New York: Broude Trust.
- Lucas, Mônica Isabel. (2011). Música e palavra na musica poética e no pensamento luterano dos séculos XVII e XVIII. *Revista Música Hodie*, 14 Goiânia, v. 10, n. 2.DOI: 10.5216/mh.v10i2.15939.
- Lutero, Martinho. (1979). Preface to Georg Rhau's *Symphoniae Iucundae*. Em: Lehmann, Helmut. *Luther's Works – volume 53 – Liturgy and Hymns*. Philadelphia: Fortress Press.
- Lebrun, François. As Reformas: devoções comunitárias e piedade pessoal. Em: Ariès, Philippe; Charter, Roger (org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes* v.3 (p.76-113). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Mccreless, Patrick. (2002). Music and Rhetoric. Em: Christensen, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*.(pp. 847-880.) Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Saraiva, Francisco. (1927). *Novissimo Diccionario Latino-Portuguez*. 9 ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier
- Snyder, Kerala. (1987). *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. Rochester NY, Estados Unidos: University of Rochester Press.

PEDRO SEARA PASTOR é licenciado em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde defendeu seu trabalho de conclusão de curso intitulado “Aspectos da educação musical luterana e a construção do discurso retórico da cantata *Ad Manus* de D. Buxtehude”. Posteriormente atuou como bolsista de pesquisa do *Institute for Composer Diversity* da *State University of New York* (SUNY), e atua como catalogador do *Vocal Music Instrumentation Index*.