



Tempo musical cíclico no *Miserere mei Deus* de Gregorio Allegri

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Luigi Antonio Irlandini
UDESC – *cosmofonia.lai@gmail.com*

Resumo: Procura-se definir aqui o conceito de tempo musical cíclico como um tipo específico de temporalidade musical circular, usando como exemplo principal o moteto *Miserere mei Deus* de Gregorio Allegri (1582-1652). Outros exemplos de forma cíclica na música ocidental erudita também são discutidos.

Palavras-chave: ciclo, tempo musical cíclico, temporalidade, círculo, *Miserere* de Allegri

Cyclical musical time in Gregorio Allegri's *Miserere mei Deus*

Abstract: This article defines the concept of cyclical musical time as a specific type of circular musical temporality. Gregorio Allegri's (1582-1652) motet *Miserere mei Deus* appears here as a main example, while other cyclical forms in western classical music are discussed.

Keywords: cycle, cyclical musical time, temporality, circle, Allegri's *Miserere*

Com o objetivo de determinar de modo preciso o conceito de tempo musical *cíclico*, começa-se por uma simples definição de dicionário, que já estabelece satisfatoriamente o conceito de ciclo: “ciclo: (...) série de fenômenos que se sucedem numa ordem determinada: *ciclo das estações, ciclo das horas.*” (HOLANDA FERREIRA, 1975). Esta é a primeira das dezessete acepções do termo dadas no Dicionário Aurélio, dentre as quais apenas a sexta – “ritmo de sucessão ou repetição de um fenômeno” – e a oitava – “período ou revolução ao fim dos quais se devem repetir, na mesma ordem, os fatos observados” – acrescentam algo significativo à noção já clara na primeira acepção¹. A ideia de *sucessão* determina o “ciclo” como o *círculo-no-tempo*, ou seja, o círculo visto como a linha de sua circunferência, portanto, uma sucessão de eventos/fenômenos onde o último é novamente o primeiro, convidando o movimento a continuar, e, conseqüentemente, a repetir-se. A linha da circunferência volta sobre si mesma ao completar-se o circuito completo, passando a *repetir seus eventos na mesma ordem*, isto é, ciclicamente. Então, são dois os elementos essenciais de um ciclo: a sucessão de seus fenômenos constituintes e a repetição indefinida, até mesmo infinita, deles, na mesma ordem. Por meio desta sucessão o ciclo expressa *diretamente* a dimensão linear (circunferência) do círculo, e implica em movimento.

Por outro lado, o círculo carrega em si muitos conteúdos, tais como as ideias de totalidade, simultaneidade, infinito, eternidade, sacralidade, ausência de tempo ou de começo

e fim, ausência de espaço ou de acima e abaixo, mas também as ideias de recorrência, movimento infinito, repetição (COOPER, 1978, p.36). O aspecto diacrônico e linear que acabei de descrever, análogo à ideia de devir (embora circular), opõe-se ao seu aspecto sincrônico, em que o círculo é percebido espacialmente por inteiro, num único instante, como uma totalidade fechada em si mesma, perfeita e estática. Neste sentido, o círculo é apenas uma expansão do seu ponto central e é análogo ao Ser da metafísica.

O ciclo, por causa da repetição ou reiteração diacrônica de seus eventos na mesma ordem termina por expressar, *indiretamente*, ao longo do tempo, a dimensão sincrônica, espacial e estática do círculo como totalidade, implicando assim, em estase. É este aspecto da estase indiretamente instaurada pela repetição do movimento cíclico que constitui o assunto principal deste artigo.

O termo “ciclo” (ou “cíclico”) tem sido usado em música de maneira ampla e imprecisa para designar formas ou fenômenos musicais repetitivos. Como consequência, gerou-se um significado vago para o termo na literatura teórica e analítica. Por exemplo (sem pretender exaurir as possibilidades do assunto), quando se fala do “tema cíclico” numa sinfonia, ou na *passacaglia*, *chaccone* e no Tema com Variações como “formas cíclicas”, ou mesmo no metro como estrutura rítmica cíclica, tem-se, na verdade, fenômenos cíclicos que não chegam a instaurar *temporalidades verdadeiramente cíclicas*. Em cada um destes exemplos o aspecto cíclico do tempo musical como *experiência* do ouvinte varia de evidente a ausente ou obscuro.

Como se instaura, então, na música, uma “temporalidade verdadeiramente cíclica”? Parte-se do princípio de que *o decurso da macroforma* constitui a manifestação de uma concepção de tempo musical, uma temporalidade; não basta considerar apenas um fragmento musical. É a obra como um todo, em sua macroforma, que transmite a concepção de tempo, poética, do compositor. Por macroforma se entende a totalidade de uma obra, numa concepção mais visual do que sonora do fenômeno musical, e que, talvez, devesse ser chamada “macrotempo”... Quando há movimentos (como numa sinfonia, por exemplo), cada um deles também pode ser visto em si mesmo como uma macroforma. Portanto, considera-se uma obra inteira (ou um movimento inteiro desta) como a manifestação de um modo de pensar o tempo musical. É neste sentido que se diz que a temporalidade de um Allegro de Sonata é linear e dialética: por causa de seu decurso completo, princípio, meio e fim, com exposição, desenvolvimento e re-exposição, codas, introduções, transições, re-transições, etc.

É preciso discutir, mesmo que brevemente, os fenômenos musicais mencionados acima como exemplos “que não chegam a instaurar uma temporalidade cíclica”. O metro da música tonal desde o Barroco ao Romantismo é normalmente constante (LONDON, 2007-2014) e raramente variável no decorrer de uma macroforma pois esta começa num metro e nele permanece até o final². O metro, como padrão recorrente de apoios e impulsos, é um fenômeno cíclico justamente porque repete este mesmo padrão “infinitamente” dentro de uma macroforma. E, embora seja um fenômeno de superfície, pois é claramente deduzível³ a partir da audição, o metro existe como pano de fundo organizador de uma rítmica e fraseologia, fenômenos ainda mais superficiais do que ele, metro, e mais diretamente instauradores da experiência de temporalidade. A temporalidade da música tonal do período da prática comum não é cíclica mas sim causal e linear (a “flecha do tempo”). Embora um mesmo metro possa se manter do início ao fim da macroforma de um Allegro de Sonata, não se chega à instauração de um tempo musical cíclico porque o metro, apesar de cíclico em teoria, é apenas *um* dos muitos elementos organizadores do ritmo e do tempo, e está “a serviço” da estruturação de um tempo musical causal. Este também é organizado pela linguagem dos tons, que acrescentam à linearidade temporal do ritmo e da morfologia a linearidade temporal das funções e tensões da tonalidade.

De modo semelhante, a *chaconne*⁴, por exemplo, pode ser considerada, a princípio, como uma forma cíclica: a linha do baixo é um *ostinato* (repetição idêntica) e, sobre este *ostinato* as vozes superiores expressam diferentes melodias, ritmos, até mesmo diferentes progressões harmônicas compatíveis com a linha do baixo. Mas a concepção cíclica da *chaconne* já está “abafada” pela nova linearidade temporal do tonalismo do período barroco. Ao ressurgir no século XIX, a *chaconne* se apresenta como modelo formal mais flexível e, portanto, menos repetitivo na superfície, o que a conforma ainda mais à linearidade tonal.

No período tonal, portanto, a concepção temporal cíclica é arremessada para trás da superfície musical, que se revela como domínio da concepção temporal linear, preocupada em estabelecer, como diz Kramer, “movimento melódico, movimento de harmonias em direção a cadências, movimento rítmico e métrico, progressões tímbricas e dinâmicas. A música tonal nunca é estática porque lida com constantes mudanças de tensão⁵” (KRAMER, 1988, p. 25, tradução do autor). O tempo cíclico da *chaconne*, assim como o do Tema com Variações (definido quase sempre como um tema e progressão harmônica que serve de *background* para a realização de diferentes variações texturais, superficiais) se combina com o tempo linear da superfície num jogo onde esta linearidade causal/tonal sai vitoriosa. A

repetição do tema e de sua progressão harmônica no Tema e Variações precisa sempre transformá-los e ornamentá-los para manter o interesse do ouvinte numa estética dos movimentos causais.

Ao favorecer o movimento e as “mudanças de tensão”, a música tonal passa a repelir tudo que é repetitivo, admitindo cada vez menos as estruturas cíclicas, reduzindo-as, na superfície, a figuras curtas, como o *ostinato*, pouco valorizado criativamente, e cuja função é secundária, de acompanhamento, muitas vezes visto como “elemento motórico” e redundante. O próprio termo de Berlioz “*idée fixe*” confere uma conotação negativa aos elementos recorrentes musicais, pois é um termo da psicologia relacionado à incapacidade de se sair de uma fixação mental. O termo *ostinato*, aliás, que se traduz como *obstinado*, também compartilha desta noção de repetição como uma certa rigidez mental.

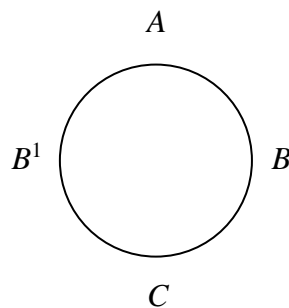
O termo “forma cíclica” (ou também “técnica cíclica” e “tema cíclico”) passa a referir-se, no final do período clássico-romântico, de modo mais positivo, simplesmente à reintrodução de material temático de um movimento anterior num movimento posterior de uma sinfonia, como em *La Mer*, de Debussy (onde o tema cíclico apenas faz “reparições”), ou na Terceira Sinfonia de Brahms. Embora o procedimento de terminar uma obra com material de seu início produza um forte efeito de totalização e síntese no momento de sua conclusão, um verdadeiro ciclo de eventos que se sucedem na mesma ordem está muito longe daquilo que ocorre no que se chama de sinfonia cíclica.

A esta altura, em que, acredita-se, ficou evidente o que o tempo musical cíclico *não é*, pode-se introduzir um exemplo do que se acredita que ele *é*. O moteto *Miserere mei, Deus*, do compositor romano Gregorio Allegri (1582-1652), escrito no *stile antico* no modo eólio em Sol, na década de 1630 sobre o Salmo 50 (51) pode ser apresentado como uma espécie de protótipo⁶. Trata-se de um *falsobordone* a nove vozes para dois coros que se alternam entre si e com um cantochão (ROCHE, 2007-2013). As nove vozes só cantam juntas na parte final, que funciona como uma coda. Nesta composição, o tempo cíclico consiste numa estrutura musical que se repete ao longo das vinte frases (ou quarenta versos) do texto⁷. Esta estrutura musical cíclica tem quatro frases musicais, cada uma com dois versos do texto: “A” é a primeira frase, cantada em polifonia pelo Coro I; “B” é a segunda frase, cantada pelos homens do Coro I em unísono, no estilo do cantochão; “C” é a terceira frase, cantada em polifonia pelo Coro II; e “B¹” é o mesmo cantochão de B com novo texto. O ciclo ocorre um total de quatro vezes completas, sendo que a quinta vez exclui a parte B¹, e a sexta vez

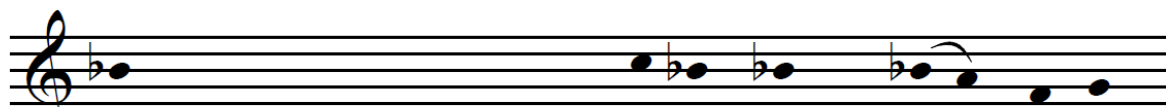
consiste apenas em dois versos: a primeira semifrase de *A* (contendo um verso) e uma nova semi-frase musical “*D*” com função de coda para o último verso.

Ao longo dos quase treze minutos de uma performance, o ouvinte é conduzido a um estado de meditação ou prece por uma música de intensa beleza e tranquilidade que se repete ciclicamente, apresentando seus eventos musicais sempre na mesma ordem – *ABCB*¹ *ABCB*¹ *ABCB*¹ *ABCB*¹ *ABC AD* – e da mesma forma, ou seja, repetidos identicamente, exceto pelas sutilezas rítmicas necessárias para abrigar as diferentes palavras dos versos do salmo.

A macroforma é, de fato, muito simples e eficaz na produção de um tempo cíclico: *A* e *C* se encontram em extremos opostos deste ciclo, e nesta alternância entre as partes *A* e *C* se insere um elemento contrastante *de ligação*, a parte *B* (*B*¹), cuja função não só é concluir *A* como introduzir *C* (*B*¹, por sua vez, conclui *C* e introduz *A*). Na figura abaixo, o percurso da circunferência segue o sentido horário:



A parte *A* havia terminado na *confinalis* Ré; e a melodia de *B*, iniciando-se na nota Si bemol, delineia sutilmente o retorno à *finalis* Sol, no sentido de que esta só aparece como última nota depois de ter sido circunscrita pelos seus graus superior (II grau) e inferior (VII grau) através de um movimento monódico típico do cantochão (ver Exemplo 1).



Et secundum multitudinem miserationum tu- a - rum dele iniqui - ta - tem me - am

Exemplo 1: Melodia *B* (*B*¹) do *Miserere*.

O contraste entre monodia (*B*) e polifonia (*A*) é reconciliado, assim, por esta função da parte *B*, que é a de terminar a parte *A*, que tinha cadenciado inconclusivamente sobre a *confinalis*, mas que retorna à *finalis* de maneira econômica, expressa monodicamente pelas notas essenciais do modo que a circundam (os graus VII, II e III). Segue-se a nova parte polifônica *C*, como que inadvertidamente, no contexto da *finalis*, prosseguindo até o seu fim

sobre a *finalis* maior. B^1 reinicia o modo menor, reconduzindo o ciclo ao modo menor inicial, de novo monodicamente, de maneira essencial, econômica e delineativa, ao mesmo tempo encerrando C e introduzindo A . O fato de que B e B^1 tem a mesma música com função de transição executada da forma descrita acima cria uma forte organicidade na alternância das seções, de tal forma que, no meio da primeira audição da peça, o ouvinte pode não ter mais certeza a respeito de qual das seções é a primeira do ciclo, “pois na circunferência, o princípio e o fim se confundem”⁸. Nesta alternância orgânica, os eventos do ciclo parecem suceder-se naturalmente, suas pausas (fermatas) são como que momentos de inspiração para a enunciação do próximo verso do salmo.

Há outros fatores que contribuem para que a circularidade seja fluida e que tornam interessante a sua previsibilidade. A alternância de coros, enfatizada pela localização espacial deles (os coros I e II se colocam em extremos opostos ou contrastantes numa igreja), estabelece uma mudança de “cenários” ou texturas musicais que mantém o elemento litúrgico longe da mesmice⁹. O *Miserere* apresenta uma certa simetria morfológica ao agrupar dois versos em cada frase musical, mas a duração delas os torna assimétricos: em A os dois versos tem $5 + 8 (=13)$ compassos, e os de C , $4 + 5 (=9)$, alternando-se com o cantochão, cujo efeito não é mensural. A frase final D tem 7 compassos. O trecho final AD equivale a 12 compassos ($5+7$), lembrando que ele inclui somente o primeiro verso de A (cinco compassos). Não há, portanto, quadratura regular. Outro fator importante é a assimetria decorrente do número de ocorrências do ciclo: embora um número quadrado (quatro) de ocorrências tivesse induzido o ouvinte a um sentido óbvio de completude, é a existência de uma quinta vez incompleta seguida de uma sexta mal começada e já seguida de uma música nova anunciando a conclusão que produz uma assimetria macroformal surpreendente. Talvez não associável à ideia de círculo, esta assimetria produz, no ouvinte, um efeito de possibilidade ou abertura, como se o ouvinte perdesse a contagem das repetições, como se aquilo (a música) pudesse se repetir *ad infinitum*. A cadência final, porém, se encarrega de estabelecer uma conclusão definitiva, fechando o círculo.

Assim como a música, o texto do *Miserere* não constitui uma narrativa; um conjunto de características estabelece o seu caráter litúrgico, ritualístico: o texto é uma penitência, flui como uma oração, sem pretender “contar uma história”. Os versos, embora sempre diferentes, não transformam significativamente a rítmica musical das frases que lhes são respectivamente atribuídas. Ao utilizar linguagens musicais antigas (o cantochão) ou fora de moda para a época em que foi composto (em 1630, o *stile antico* já era antigo, e pode ser

considerado pelo menos como tardio), o *Miserere* também se afasta da música tonal, e se mantém residente naquela época de transição do modalismo ao tonalismo, de agonia dos modos litúrgicos sendo submetidos aos procedimentos tonalizantes da *musica ficta*. Afasta-se também da tradição de música contemporânea ligada à narrativa, como o drama lírico (*L'Orfeo* de Monteverdi já tinha sido publicado em 1607). Isto significa afastar-se das estruturas sintáticas musicais que conduzem ao tempo musical linear/causal característico da música ocidental moderna¹⁰ e que, justamente neste período, se encontra engatinhando em direção ao desenvolvimento pleno de suas funções e hierarquias tonais e da discursividade ou narratividade de sucessão lógica e dialética de seus eventos antecedentes e consequentes. Contemporâneo ao desenvolvimento do cartesianismo¹¹, o *Miserere* de Allegri não faz parte deste mundo racionalista nascente.

O *Miserere* apresenta um exemplo claro de tempo musical cíclico, com a sucessão (ciclo) de seções na mesma ordem, repetida um número limitado de vezes, mas que, não fosse pelo fim do texto, poderia ter-se repetido infinitamente. As seções musicais, ao se repetirem, fazem-no de maneira *idêntica*, exceto pelas palavras musicadas – que produzem sutis diferenças rítmicas – e pela tradição improvisatória ornamental associada ao Coro II. A repetição do idêntico, adaptada, limitada e contextualizada pelas componentes estilísticas do *stile antico*, se torna um elemento essencial numa expressão musical cujo objetivo é produzir no ouvinte (e no performer) a experiência da eternidade, da estase, do sagrado.

É a repetição do percurso da circunferência que expressa a eternidade, a totalidade sincrônica do círculo, *indiretamente* (como ficou dito acima) pois ela, a circunferência (ciclo), só expressa *diretamente* a dimensão linear do círculo. A repetição da oração ou do *mantra* é o exemplo mais próximo de como a repetição idêntica do som visa à vivência do sagrado, do eterno. Ao se repetir indefinidamente o mesmo conjunto de tons, de palavras, ou de palavras diferentes com um “mesmo” ritmo (como no *Miserere*), este conjunto se torna um *ciclo*, e a sua repetição produz um movimento que volta sempre sobre si mesmo, constituindo assim um “mover-se sem sair do mesmo lugar”, portanto, um falso movimento, uma *estase*. A estase é o que resulta deste *reassegurar pela repetição*, pois a insistência sobre o mesmo ponto leva à sua fixação, à sua afirmação absoluta. “*Água mole em pedra dura tanto bate até que fura*”: este momento em que “fura”, justamente, é o momento em que algo acontece: fura nossa experiência de tempo linear ordinária e nos leva à experiência de algo o mais semelhante possível àquilo que é permanente, eterno.

Referências:

- ALLEGRI, Gregorio. *Miserere mei, Deus*. Edição de Frank Damroseh. New York N.Y.: Schirmer, 1899
- COOPER, J.C. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. Londres: Thames & Hudson, 1978.
- HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, S.A., 1975.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim; Música de Leste a Oeste. Série de programas de rádio, entrevista de Irineu Guerrini Jr. em 14/10/1985 São Paulo. Gravação da Rádio Cultura, registro impresso, São Paulo, 1985.
- KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- LONDON, JUSTIN. “Meter”. In: Grove Music Online, Oxford: Oxford University Press (2007-2014).
- ROCHE, Jerome, Noel O’Regan. “Allegri, Gregorio”. In: Grove Music Online, Oxford: Oxford University Press, 2007-2014.
- SOUZA, José Cavalcante de. *Os Pré-Socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários*, in. Os Pensadores, São Paulo: Editora Nova Cultura, 1996.

¹ A décima segunda acepção, que se refere ao uso, na literatura, assim como na música, do termo com referência a um conjunto de obras de um mesmo autor e unificadas por um mesmo tema (por exemplo, o ciclo de quatro óperas de Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*, ou um ciclo de canções), é uma acepção que nada acrescenta à presente discussão, exceto, talvez, pelo termo “ciclo” ser usado com o objetivo de trazer a noção de *totalidade* formada pelas diferentes obras em questão dentro do contexto da obra de um autor.

² Às vezes uma obra contém uma seção contrastante com metro diferente daquele com o qual ela iniciou.

³ Não sem que existam ambiguidades métricas, que tendem a aparecer no final do período, i.e., em Brahms.

⁴ O termo *chaconne* é aqui usado como equivalente ao termo *passacaglia*, sem referência ao país de origem.

⁵ “melodic motion, motion of harmonies toward cadences, rhythmic and metric motion, dynamic and timbral progression. Tonal music is never static because it deals with constant changes of tension.” (KRAMER, 1988, p. 25)

⁶ Uma bela performance desta peça, com o The Choir of Claire College, Cambridge e Timothy Brown está disponível em http://www.youtube.com/watch?v=IA88AS6Wy_4.

⁷ O fim de uma frase do texto é marcado por um ponto, enquanto o verso é metade da frase, assinalado por dois pontos “:” ou pela vírgula. Por exemplo, os versos “*Miserere mei, Deus:*” e “*secundum magnam misericordiam tuam.*” formam uma frase. Os versos coincidem com as linhas do poema.

⁸ “*Pois comum (é) princípio e fim em periferia de círculo*”: Fragmento DK 22 b 102 de Heráclito (PORFÍRIO, Questões Homéricas, *Iliada, XIV, 200* (SOUZA, 1996)

⁹ Koellreutter ressaltou o fato de que a monotonia é uma importante característica da circularidade (KOELLREUTTER, 1985). Mesmice seria uma forma negativa ou indesejável de monotonia numa estética que favorece grandes variações de movimentos e tensões.

¹⁰ No sentido da Idade Moderna como o período entre 1453 e 1789.

¹¹ O *Discurso do Método* é de 1637 e as *Meditações*, de 1641.