

“Caritas” de Silvia Berg: uma releitura da obra homônima de Hildegard von Bingen.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Performance Musical

Kismara de Lourdes Pessatti
Universidade de São Paulo (USP)
kismara@usp.br

Profª Draª Maria Yuka de Almeida Prado
Universidade de São Paulo (USP)
yuka@usp.br

Profª Draª Silvia Maria Pires Cabrera Berg
Universidade de São Paulo (USP)
silviaberg@usp.br

Resumo. Este artigo faz parte da tese de doutorado em andamento “Hildegard von Bingen: uma seleção textual como ferramenta de análise músico-pedagógica”, que pesquisa a relação texto-música nas obras de Hildegard von Bingen (1098 -1179) e sua releitura contemporânea nas obras vocais (com textos de Hildegard) da compositora Silvia Berg (*1958). Nesta pesquisa, analisamos as decisões performáticas de “Caritas” de Silvia Berg, em sua releitura contemporânea da obra homônima de Hildegard, cujo texto da própria Hildegard, fala sobre a caridade como a manifestação do Amor Divino. Berg realiza uma releitura das ferramentas composicionais utilizadas por Hildegard em sua relação texto-música, que através das texturas instrumentais e vocais cria camadas de significação entre texto e música. A obra selecionada foi gravada no CD “Hildegard Now & Then”, pelo selo Donne de Londres em 2019. Esta gravação embasa as decisões performáticas das obras aqui analisadas. Confirmamos, assim, a contemporaneidade das ferramentas composicionais e a complexidade das relações texto-música utilizadas no discurso de Hildegard, proferido há quase mil anos.

Palavras-chave: Hildegard von Bingen, Silvia Berg, Performance vocal, Mulheres compositoras, Relação texto-música.

Title. Silvia Berg’s Caritas: A Revisiting of Hildegard von Bingen’s homonymous work

Abstract. This article is part of a doctoral thesis in progress “Hildegard von Bingen: a textual selection as a tool for musical-pedagogical analysis”, which investigates the text-music relationship in the works of Hildegard von Bingen (1098-1179) and its contemporary revisiting in the vocal works (with texts by Hildegard) of the composer Silvia Berg (*1958). In this research, we analyse the performative decisions of Silvia Berg's Caritas, in her contemporary revisiting of Hildegard's homonymous work, whose text, written by Hildegard herself, addresses charity as a manifestation of Divine Love. Berg revisits the compositional tools used by Hildegard in her text-music relationship, which, through instrumental and vocal textures, creates layers of meaning between text and music. The selected work was



recorded on CD “Hildegard Now & Then” by the label Londoner label Donne in 2019. This recording underpins the performance decisions of the works analysed here. We thus confirm the contemporaneity of the compositional tools and the complexity of the text-music relationships used in Hildegard's discourse, delivered almost a thousand years ago. This recording underpins the performance decisions of the works analysed here. We thus confirm the contemporaneity of the compositional tools and the complexity of the text-music relationships used in Hildegard's musical speech, delivered almost a thousand years ago.

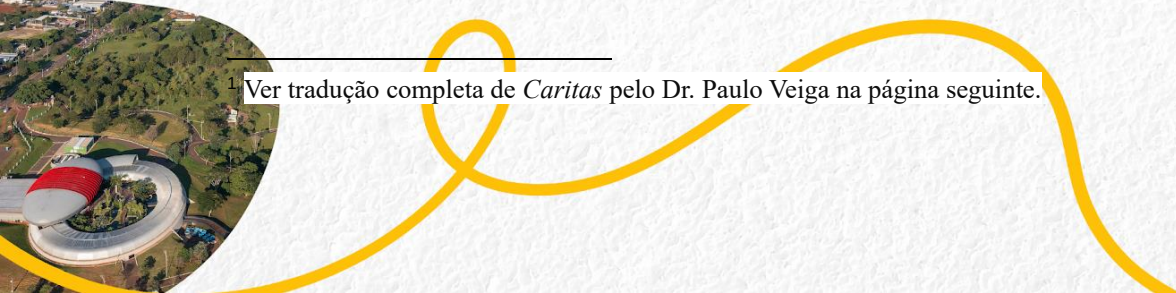
Keywords: Hildegard von Bingen, Silvia Berg, Vocal Performance, Women Composer, Text-Music Relationship.

Introdução

Hildegard von Bingen (1098-1179) foi uma monja beneditina, abadessa e polímata medieval da região do Reno, hoje Alemanha. Mais conhecida como Santa Hildegarda no Brasil, ela escreveu sobre diversas áreas do conhecimento, como filosofia, medicina natural, ciência, estudos da natureza, psicologia, cosmologia, religião mística, profecias, além de música (MADDOCKS, 2011). Hildegard viveu 43 anos em clausura e toda sua produção foi divulgada e notada depois de iniciar sua vida pública. Ela foi a primeira profetisa oficial da Igreja, e a primeira mulher beneditina a construir um mosteiro feminino que fosse independente de um mosteiro masculino. Na área musical, ela produziu 77 cantos, incluindo o drama musical *Orto Virtutum*, e sua obra musical foi a primeira a ser sistematicamente identificada na história da música, uma vez que obras de períodos anteriores ou coevos eram anônimas.

Para estudo deste artigo, selecionamos a obra “Caritas” de Silvia Berg, em uma releitura da obra homônima de Hildegard von Bingen. O texto discorre sobre o amor universal, a caridade que tudo inunda, “das mais baixas às elevadíssimas estrelas”¹, texto que faz parte de seus textos filosóficos. Berg, natural de São Paulo capital, é compositora, graduada em composição pela ECA – USP, e que seguiu seus estudos em musicologia em Oslo (com os professores Niels Grinde e Dag Schjelderup-Ebbe, especialistas na obra de E. Grieg) e Copenhagen onde concluiu seus estudos de doutorado em 1985, tendo também estudado regência com Morten Schuldt-Jassen e Dan-Olof Stenlund. Radicou-se em Copenhagen, onde residiu por mais de 24 anos, exercendo atividades nas áreas de composição, regência e educação, recebendo diversos prêmios por suas atividades. De volta ao Brasil desde 2008, Silvia Berg é docente do então curso de Música, e posteriormente, primeira chefe do Departamento de Música em Ribeirão Preto, onde

¹ Ver tradução completa de *Caritas* pelo Dr. Paulo Veiga na página seguinte.



leciona nas três áreas fundamentais de sua formação e atuação: Composição, Regência e Educação Musical.

Em sua releitura contemporânea, Berg, quase mil anos depois, utiliza os textos de Hildegard, empregando as mesmas ferramentas composicionais utilizadas nas relações texto-música de Hildegard. A abordagem composicional contemporânea de Berg, mantém a antecipação, confirmação e comentário do texto em várias camadas instrumentais, formando assim diversas esferas de aceção entre texto e música². Berg produziu esta obra originalmente para voz e marimba, quando da gravação do CD *Hildegard Now & Then* em 2019 pelo selo *Donne*. Em 2024, a compositora transcreveu a obra para voz e piano especialmente para o espetáculo *Femina*, estreado no Theatro São Pedro de São Paulo³. As escolhas performáticas realizadas em ambas as obras são abordadas detalhadamente neste artigo, trazendo à tona a importância e atualidade da obra de Hildegard e suas ferramentas composicionais.

A Caridade sobeja de todas as coisas: das baixas, sobre as elevadíssimas estrelas. Também, em tudo, é amantíssima, porque deu o beijo da paz no sumo rei.

Sobre a poesia de “Caritas”

“Caritas” foi escrita por Hildegard, originalmente em latim. Abaixo, o texto original em latim e a tradução para o português⁴:

LATIM

CARITAS

*Caritas abundat in omnia,
De imis excellentissima super sidera,
Atque amantissima in omnia,
Quia summo regi osculum pacis dedit.*

PORTUGUÊS

CARIDADE

A caridade sobeja de todas as coisas:
das baixas, sobre as elevadíssimas estrelas.
Também, em tudo, é amantíssima
porque deu o beijo da paz no sumo rei.

Caritas (no manuscrito *Karitas*) é a palavra latina que etimologicamente provém de *cārus* (caro, que é querido), e no sentido cristão, veiculado ao amor fraterno ou amor maior, isto é, caridade (SARAIVA, 2000, s.v.; CHANTRAINE, 1999, s. v.; MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2022, s. v.). Segundo Barbara Newman, “no coração de seu mundo espiritual [do de Hildegard] está a figura numinosa que ela denominou de *Sapientia* ou

² Vide exemplos na análise.

³ Link para assistir a transcrição para piano e voz: <https://www.youtube.com/watch?v=W7HMSUhHEBE>

⁴ Tradução do latinista Dr. Paulo Veiga.



Caritas: sagrada sabedoria e amor divino, uma forma visionária que transcende a alegoria⁵ e atinge a estatura da teofania” (NEWMAN, 1997, xxi-xxii). Portanto, é possível constatar que na visão de Hildegard, tanto a sabedoria quanto a caridade formam o ápice de sua visão do divino feminino.

Conforme Marianne Richert-Pfau (RICHERT-PFAU 1998, p. 279), o termo *Caritas* também ocupa um lugar central no mundo visionário de Hildegard, pois “*Caritas* é no céu o que a Virgem Maria é na terra, a rainha consorte de Deus - aquele espírito divinamente feminino que nenhum esforço de doutrina poderia excluir de seu trono”. Pfau cita a própria Hildegard quando a poeta, em seu último livro *Liber divinum operum*⁵, escreve na primeira pessoa sobre o termo *Caritas*: “Eu sou a força suprema e ardente que acendeu toda centelha viva e não soprou nenhuma coisa mortal. E eu sou a vida ardente da essência de Deus” (Idem, ibidem)⁶.

Pode-se presumir que, na visão cósmica de Hildegard, *Caritas* é o cerne divino, e que só por isso é. Independente de doutrina, o trono de *Caritas* está garantido eternamente, como o próprio Deus. Assim, supomos que o centro da teofania de Hildegard está na virtude da Caridade como a força propulsora da manifestação divina. De acordo com Marianne Richert-Pfau, Hildegard descreve, em seu livro *Liber Vitae Meritorum*⁷, *Caritas* assim, novamente em primeira pessoa: “Sou a consorte mais amorosa do trono de Deus, e Deus não esconde nenhum conselho de mim. Eu guardo o leito nupcial real, e tudo o que é de Deus é meu também”⁸. Portanto, se pensarmos que esta Virtude, a Caridade, “deu ao Rei Supremo o beijo da paz”⁹, como está no texto de “*Caritas*”, podemos concluir que para Hildegard, o amor divino adentra o simbolismo erótico do amor terreno (NEWMAN, 1997, p. 49-50).

Além disso, podemos concluir que, para a poeta Hildegard, a sua relação de amor (caridade) com o divino não poderia ser uma relação distante. Ela, *Caritas*, se posiciona como uma companheira equânime, especialmente quando afirma que possui tudo o que pertence a Deus. Apesar de viver no século XII, onde as mulheres apenas serviam para procriar ou para orar apartadas do mundo, ela percebia a abundante posição de *Caritas* como esposa do Rei (Deus), o que poderia elevar a este patamar os fiéis que possuíssem tal virtude. Portanto, o texto de “*Caritas*” vai além de apresentar a caridade no sentido de

⁵ Livro das Obras Divinas.

⁶ BINGEN 2021 apud RICHERT-PFAU 1998, p. 279.

⁷ Livro dos Méritos da Vida, Beuron, 2014.

⁸ Vide Sb 9:4 e Jo 16:15.

⁹ Texto original: *quia summo Regi osculum pacis dedit*.



dar esmolas aos necessitados, como é hoje primariamente associado no universo secular,¹⁰ mas revela a relação de amor profunda e equilibrada com o divino na qual se percebia Hildegard.

“Caritas” de Hildegard von Bingen

Para análise deste artigo, focaremos na fundamentação das ferramentas composicionais de Hildegard von Bingen e sua utilização como base para a análise das decisões performáticas em “Caritas” de Berg. A monodia escrita por Hildegard faz parte de suas antífonas. Antífonas são cantos alternados com dois grupos de cantores, e que normalmente abrem e fecham o salmo, na função de refrão. Pode também ser entoada de forma avulsa, sendo então um pouco mais longa, especialmente nas antífonas marianas. Neste caso, são entoadas ao final do ofício (DOBRETSBERGER, 2019, 28).

Vale ressaltar que todas as decisões performáticas a serem analisados seguem o padrão detectado nas nossas análises composicionais de Hildegard von Bingen: a relação texto-música é caracterizada na linha vocal, pela antecipação, comentário e ênfase do texto, onde texto e música possuem igual relevância.

Quanto às decisões performáticas do CD *Hildegard Now and Then*¹⁰, gravado integralmente para voz e percussão, a faixa “Caritas” de Hildegard von Bingen é iniciada com um instrumento musical idiofônio denominado pau de chuva, por remeter à formação da vida, a fonte motora da divindade na vida humana, segundo teofania de Hildegard, vista acima. No final da obra, a repetição do som da água simboliza um ciclo que se fecha, ou até mesmo o início e o fim do sopro humano.

Segue-se com o texto introdutório falado, que se compõe da tradução em alemão de parte do texto de “Caritas”. Hildegard escrevia seus textos em latim com ajuda de Volmar e Richardis, seus assistentes, mas a escolha do alemão confere a familiaridade intrínseca do idioma materno de Hildegard.

A utilização dos sinos como decisão performática também merece atenção na obra, já que por vezes, assume o papel de sustentação harmônica de reverberação e ressonância (como antes de *caritas*), por vezes sua utilização possui função construtiva de natureza timbrística, como na palavra *de* (continuação: *imis*)¹¹. Em sua relação texto-música, o sino é empregado em três funções diversas: para preparar o texto que segue

¹⁰ Audio do CD Hildegard Now & Then, Donne, 2019:

https://www.youtube.com/watch?v=SchbIMWNhQ&list=PLwldmihPDMYDuQJXeeHw_qQCzjUwJ9s9i

¹¹ Vide figura 2 no segundo sistema de quatro linhas.



(exemplo: *dedit*)¹², para sublinhá-lo (exemplo: *de imis*) ou para antes da palavra *gloria*, na doxologia)¹³.

Na gravação, observa-se o emprego dos sinos¹⁴ como ferramenta de expressividade num gesto inflexional¹⁵, como por exemplo na doxologia¹⁶, quando seu uso se aproxima do ritual litúrgico. Os sinos também funcionam como articulação, como ponte harmônica de sustentação ou transição. No fim da obra, o sino simboliza a finalização geral do discurso, unindo-se à ressonância da voz com a última nota.

Quanto às escolhas das respirações, pudemos percebê-las tanto como natureza instrumental, que é o ato necessário de tomar ar entre as frases (por exemplo, entre as palavras *caritas* e *habundat*), quanto também com a função textual de vírgula, ou como transição para outra sequência (como por exemplo depois de *in omnia*). Ademais, observamos a função interruptora, como antes da doxologia, onde aparece a primeira barra dupla nos neumas (Figura 2)¹⁷.

Esta função sinaliza a finalização do discurso musical e textual. O que se segue é um discurso litúrgico-musical, que acompanha muitas das antífonas de Hildegard e muitos dos cantos litúrgicos da época. Vale ressaltar que no manuscrito da obra (Figura 1) não está escrita a doxologia, como nos neumas posteriormente publicados. A gravação foi, portanto, baseada nos neumas posteriormente publicados.

Figura 1 – Manuscrito da obra “Caritas” de Hildegard von Bingen

¹² Vide figura 2 no sexto sistema de quatro linhas.

¹³ Vide figura 2 no último sistema de quatro linhas.

¹⁴ Para ouvir a gravação, seguir o link da nota 9.

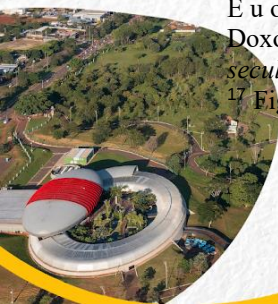
¹⁵ De acordo com o artigo *O uso musical do silêncio* de Marco Antônio Ramos (1997).

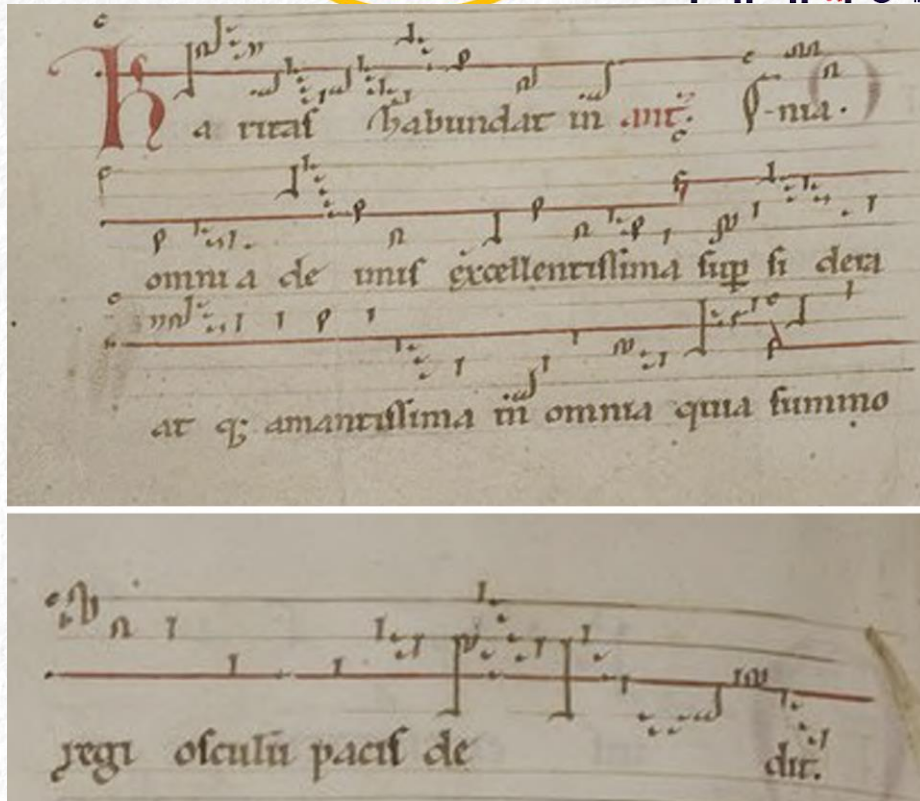
¹⁶ Doxologia: parte conclusiva de um hino, prece ou oração (dicio.com.br).

E u o u a e: et in sEcUla seculOrUm AmEn.

Doxologia completa: *Gloria Patri et Fili et Spiritui Santo, sicut erat in principio et nunc et semper, et in secula seculorum, amen.*

¹⁷ Fig. 2, último sistema de quatro linhas.





Fonte: Hildegard von Bingen. Lieder: Faksimile Riesencodex

Quanto à execução da música medieval, segundo Bain, “o fato de não existir uma única ‘maneira correta’ de interpretar uma composição de qualquer época é uma das belezas da arte”, independentemente do período musical, já que a probabilidade da existência de diferentes vozes e interpretações nos primeiros séculos é tão grande quanto na atualidade (EPP; POWER, 2009, 253).

Na gravação analisada neste artigo, há ornamentações escritas e não escritas. O uso das ornamentações não escritas inseridas pela intérprete segue o padrão da relação texto-música analisado anteriormente. Como investigado por McGee, a liberdade interpretativa do intérprete medieval parecia ser muito maior do que se pode imaginar na atualidade. Apesar de estarmos falando de monodias, consideramos em nossas análises, que a função das ornamentações escritas e não-escritas são estruturais na Idade Média. Até mesmo pela orientação linear e não vertical deste repertório, era muito mais essencial que nos períodos vindouros (McGEE, 1998, 4).

Por vezes, a ornamentação tem a função de discurso afetivo, comentando o que vem na voz, como em *atque* (Figura 2)¹⁸, caracterizando um gesto inflexional de

¹⁸ Fig. 2, quarto sistema de quatro linhas.

expressividade, observado na palavra *dedit*. A função de sustentação aparece, por exemplo, na palavra *caritas* (Figura 2)¹⁹, assim como a função de transição para outra sequência, conforme a palavra *in omnia* (Figura 3)²⁰, que assume a função de *rallentando*. Na cadência finalizadora na palavra *dedit*, a mais longa do canto, denota-se uma notação natureza temporal.

Figura 2 – Caritas de Hildegard von Bingen, segmento 1



Fonte: Hildegard von Bingen. *Symphoniae*, Beuron, 2012.

A articulação demanda uma outra observação: a do entendimento do texto, como em *osculum pacis* (Figura 3)²¹, quando se ouvem tais palavras bem articuladas (uma nota por sílaba) com a clara finalidade de entendimento do texto; para Hildegard, quando a compreensão do texto se fazia necessária, ela utilizava consequentemente uma sílaba por nota, evitando os melismas; para enfatizar o “ósculo da paz”, sendo acrescentado apenas um melisma de transição no -cis (*pacis*) para o próximo melisma, o maior da obra na

¹⁹ Fig. 2, primeiro sistema de quatro linhas.

²⁰ Fig. 3, primeiro sistema de quatro linhas.

²¹ Fig. 3, segundo sistema de quatro linhas.

palavra *dedit*. Na palavra *amen* (Figura 3)²² percebe-se a característica com o alargamento da consoante, com uma tendência dinâmica *al niente* com a um longo *n* do *amen*.

Figura 3 – Caritas de Hildegard von Bingen, segmento 2



Fonte: Hildegard von Bingen. Lieder (*Symphoniae*), 2012.

Análise performática da obra “Caritas” de Silvia Berg

“Caritas”, de Silvia Berg, utiliza consequentemente, em sua releitura contemporânea, várias ferramentas da escrita de Hildegard, fruto de sua análise da relação texto-música hildegardiana, caracterizando sua composição musical por antecipação, comentário e ênfase do texto, como comentado no início deste artigo.

Na introdução (Figuras 4 e 8 - compassos de 1-8), tanto na versão para marimba quanto na posterior para piano, a melodia que se seguirá na voz é exposta temporalmente comprimida formando uma sucessão de acordes, que ora acompanharão, anteciparão, ora comentarão o texto cantado, criando texturas com a utilização de pedais, antecipações e retardos melódicos e harmônicos.

No que se refere à relação texto-música na obra de Berg, há vários aspectos a serem apontados. Primeiramente denota-se a utilização da linha do baixo como ressonância, reverberação, e sustentação textual e harmônica presentes desde o início da canção, assim como pausas parciais no piano, com o intuito de salientar a melodia e/ou simbolizar a reverberação dos sinos, caracterizando a função de natureza polifônica,

²² Fig. 3, as duas últimas letras do último sistema de quatro linhas.

buscando a textura tímbrica melódico-percussiva (Figuras 4 e 5). Também se evidencia como ponte rítmica, ou seja, uma transição para outra sequência, como *in omnia* e *de imis* (Figuras 5, 6, 8 e 9 - compassos 15-16, 29-31, respectivamente).

Segue-se com alusão aos melismas de Hildegard em um gesto musical metalinguístico, com uma cadência suspensiva de adiamento do perfil melódico em *in omnia* (Figuras 4, 5 e 8 - compassos 11-14) até atingir o auge da obra: *amantíssima*, que é enfatizada na repetição com melismas (Figuras 5, 6, 9 - compassos 21-29) - o mais longo da canção, caracterizado por uma natureza temporal com um movimento de crescendo do fraseado para delinear a importância central desta palavra no texto.

Finalmente, faz-se presente o discurso afetivo em *in omnia* (Figuras 6 e 9 - compassos 29-31), *excelentíssima* (compassos 16-19), *amantíssima* (Figuras 5, 9 - compassos 24-29). Além disso, se observam pausas parciais no piano para preparar o texto (Figuras 5, 8, 9 - compassos 15-16), assim como se verifica o piano sublinhando (Figuras 5, 6 e 9 - compassos 24-29) ou comentando posteriormente o texto (Figuras 5, 8 e 9 - compassos 14-15). Na última palavra da canção, *dedit* (Figuras 7 e 10 - compasso 43), que significa “deu” (o beijo da paz), constata-se um gesto musical dramático-textual afirmativo.

As respirações possuem funções variadas, como de natureza instrumental – para a inspiração (Figuras 6 e 9 - como a respiração entre os compassos 35 e 36), com função textual de vírgula – como antes de *atque* (versão para piano, Figura 9)²³, e transição para outra frase ou característica musical - como *in omnia* (Figuras 6 e 9 - compasso 29). O efeito de pausa no piano em *amantíssima* parece salientar o texto em sua expressividade (Figuras 5, 6 e 9 - compassos 22-29).

No que diz respeito à articulação, assim como em Hildegard, quando Berg escolheu a ênfase ao entendimento do texto, utilizou uma sílaba por nota, como nas palavras *Caritas*, *super sidera*, *atque amantíssima*, *osculum pacis dedit*.

Já na doxologia – quando o texto da doxologia é declamado no piano - a articulação pianística é clara, seguindo o mesmo princípio da articulação cantada, com dinâmica *al niente*.

Depois do fim do canto, a marimba / o piano segue com a articulação do discurso, como ponte harmônica de transição (Figuras 7 e 10 - compassos 44-48). O instrumento finaliza como único discurso textual disponível, já que assume a voz da doxologia na

²³ Como na versão para piano, respiração entre os compassos 35 e 36.



coda (Figuras 7 e 10 - compassos 49-54), caracterizando o gesto de expressão instrumental da marimba / do piano.

Figura 4 – Caritas de Silvia Berg página 2 (original para marimba)

Caritas Abundat in Omnia

Composers: Silvia Berg/ Hildegard von Birgen

♩ = 42 fluent and peacefull

Alto

Marimba

mp

5

A.

Mar.

9

mf

A.

Ca - ri tas a - bun-dant in om -

Mar.

mf

Fonte: Silvia Berg, 2018.

Figura 5 – Caritas de Silvia Berg página 3 (original para n.º 13 A 13.01.2025 | CAMPO GRANDE - MS)

Caritas Abundat in Omnia 3

13

A. *ni - a de*

Mar.

16

A. *i - mis ex - cel - len - tis si -*

Mar.

19

A. *ma su - per si - de - ra, at - que a - man -*

Mar.

22

A. *tis - si - ma, a - man - tis -*

Mar.

mf

Fonte: Silvia Berg, 2018.

Figura 6 – Caritas de Silvia Berg página 4 (original para marimba)

4

Caritas Abundat in Omnia

mf

A. 26

si ma in om

Mar.

mf

A. 31

nia, qui a

Mar.

f

A. 34

sum - mo Re - - - gis

Mar.

A. 38

os - cu - um pa - cis

Mar.

Fonte: Silvia Berg, 2018.

Figura 7 – Caritas de Silvia Berg página 5 (original para marimba)

Caritas Abundat in Omnia 5

41 *f*

A. os - cu - um pa - cis de - dit

Mar. *f*

45 *allargando e cresc. molto*

A.

Mar.

49 *meno*

A.

Mar. *ff* *mp* *mf*

52

A.

Mar. *p* *pp*



Fonte: Silvia Berg, 2018.



Figura 8 – Caritas de Silvia Berg, página 1 (transcrição para

2025 | CAMPO GRANDE - MS

CARITAS ABUNDANT IN OMNIA

Silvia Berg
Hildegar von Birgen

Fluent and peaceful

$\text{♩} = 42$

Alto

Piano

mp

9

mf

Ca - ri - tas a -

bun - dant in om - - - - ni - a, De

Rafael Fortalezza Editor

Fonte: Silvia Berg. Ed. Rafael Fortalezza, 2023.

Figura 9 – Caritas de Silvia Berg, página 2 (transcrição para

2025 | CAMPO GRANDE - MS

2

CARITAS ABUNDANT IN OMNIA

16

i - mis ec - ce - len - tis - - si - ma su - per si - de - ra, At - que a - man

24

tis - si - ma, a - man - tis - -

30

si - ma in om - - - nia,

33

qui a sum - - - mo Re -

Fonte: Silvia Berg. Ed. Rafael Fortaleza, 2023.

Figura 10 – Caritas de Silvia Berg, página 3 (transcrição para piano)

CARITAS ABUNDANT IN OMNIA 3

41

gl os - cu - lum pa - cis os - ou - lum

44

To Pno. Piano

pa - cis de dit

49

Pno.

mf

Pno.

mp pp

Fonte: Silvia Berg. Ed. Rafael Fortaleza, 2023.

Conclusão

A obra musical de Hildegard, mantém-se, quase mil anos depois, por sua qualidade composicional intrínseca e pela atualidade de suas propostas de composição e sua percepção da relação texto-música.

As decisões performáticas derivadas da análise de sua obra referente à articulação, ornamentação, andamento, respiração, silêncios e utilização de instrumentos (como os sinos utilizados na obra de Hildegard), são relidas por Silvia Berg e analisadas neste artigo.

O silêncio, tanto utilizado por Hildegard como por Berg, remete ao que Berg afirma que “o silêncio é um espaço interativo entre obra, performance e recepção da obra”. Berg utiliza conscientemente as ferramentas já presentes em Hildegard, como antecipar, comentar, sublinhar e acompanhar o texto, além de utilizar uma sílaba por nota quando a compreensão do texto é a prioridade. Porém, as emprega de forma mais abrangente, pela utilização da marimba e do piano também como condutores do discurso, seja do ponto de vista harmônico, ou com pausas diferenciadas (ex: depois de *Caritas*) e repetições do texto (*amantissima*). Berg também aplica o discurso musical do texto de forma distinta, como por exemplo quanto aos ornamentos, que não são utilizados necessariamente nos mesmos lugares que em Hildegard, mas que possuem a mesma função de ênfase e sublinhamento do texto assim como a abordagem instrumental inovadora na doxologia.

A relação texto-música em Hildegard é de fundamental importância na atualidade, pois tais elementos embasam a complexidade da construção de suas melodias e na relação texto-música em suas obras, como em “Caritas”. A releitura da obra homônima de Silvia Berg e as decisões performáticas analisadas neste artigo confirmam a contemporaneidade composicional de Hildegard von Bingen.

Referências

BAIN, J. “Hooked on Ecstasy: Performance Practice and the Reception of the Music of Hildegard of Bingen.” In: *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. McGee*, ed. Maureen Epp e Brian Power, pp. 253–74. New York: Ashgate, 2009.

BERG, Silvia. *Relação texto-música*. São Paulo, 1 de junho de 2024. Formato [audio]. Não publicada.



BERG, Silvia. *Caritas*. Kismara Pezzati (intérprete, canto) e André Dos Santos (intérprete, piano). São Paulo: Theatro São Pedro, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W7HMSUhHEBE> Acesso em: 18 de jul. 2025.

BERG, Silvia. *Caritas*: canção, Sibm; voz (alto) e marimba. Ribeirão Preto: editoração de Silvia Berg, 2018. 4 páginas.

BERG, Silvia. *Caritas*: canção, Sibm; voz (alto) e piano. Ribeirão Preto: editoração de Rafael Fortaleza, 2023. 4 páginas.

BINGEN, Hildegard von. *Lieder*: Faksimile Riesencodex der Hessischen Landesbibliothek Wiesbaden fol. 466-481v. Ed. Lorenz Welker. Wiesbaden: Ludwig Reichert, 1998. [Facsimile]

BINGEN, Hildegard von. *Liber vitae meritorum: Das Buch der Lebensverdienste*. Tradução: Sr. Maura Zátanyi. Rüdesheim: Eibingen: Beuron, 2014.

BINGEN, Hildegard von. *Lieder (Symphoniae)*. Abtei St. Hildegard Rüdesheim/Eibingen [ed]. Tradução e introdução de Barbara Stühlmeyer. Rüdesheim: Eibingen: Beuron, 2012.

CHANTRAINE, Pierre. Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1999.

DOBRETSBERGER, Barbara. *Ein Weg zum Musik verstehen: Formenlehre, Formen der Vokalmusik*. Wien: Doblinger, 2019.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (org.). Dicionário Grego-Português. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

HILDEGARD Now & Then. Hildegard von Bingen. Silvia Berg (compositoras). Kismara Pessatti (intérprete, canto) e Sarah Hatch (intérprete, percussão). London: Drama Musica, c2019. 1 CD (57 min).

MADDOCKS, Fiona. *Hildegard von Bingen: the woman of her age*. London: Faber, 2001.

McGEE, Timothy J. *The sound of medieval song: ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*. Oxford: Claredon Press, 1998.

RAMOS, Marco A. *O uso musical do silêncio*. In Revista Música. Vol. 8, nº 1/2, pp. 129-168. São Paulo: ECA-USP, 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/59980> Acesso em: 11 jun 2025.

RICHERT-PFAU, Marianne. Musical and Text in Hildegard's Antiphons. In *Symphonia: a critical edition of the "Symphonia armonie celestium revelationum"*. Hildegard of Bingen. Tradução, introdução e comentários: Barbara Newman. 2. Ed. Ithaca: London: Cornell Univ. Press, 1998. p. 74-92.

SARAIVA, Francisco. R. dos S. Novíssimo dicionário latino-português. 11a. ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2000.



VEIGA, Paulo. *Tradução ao português de Caritas a partir do latim de Hildegard von Bingen*. Ribeirão Preto, 6 de agosto de 2024. Formato [texto]. Não publicada.

